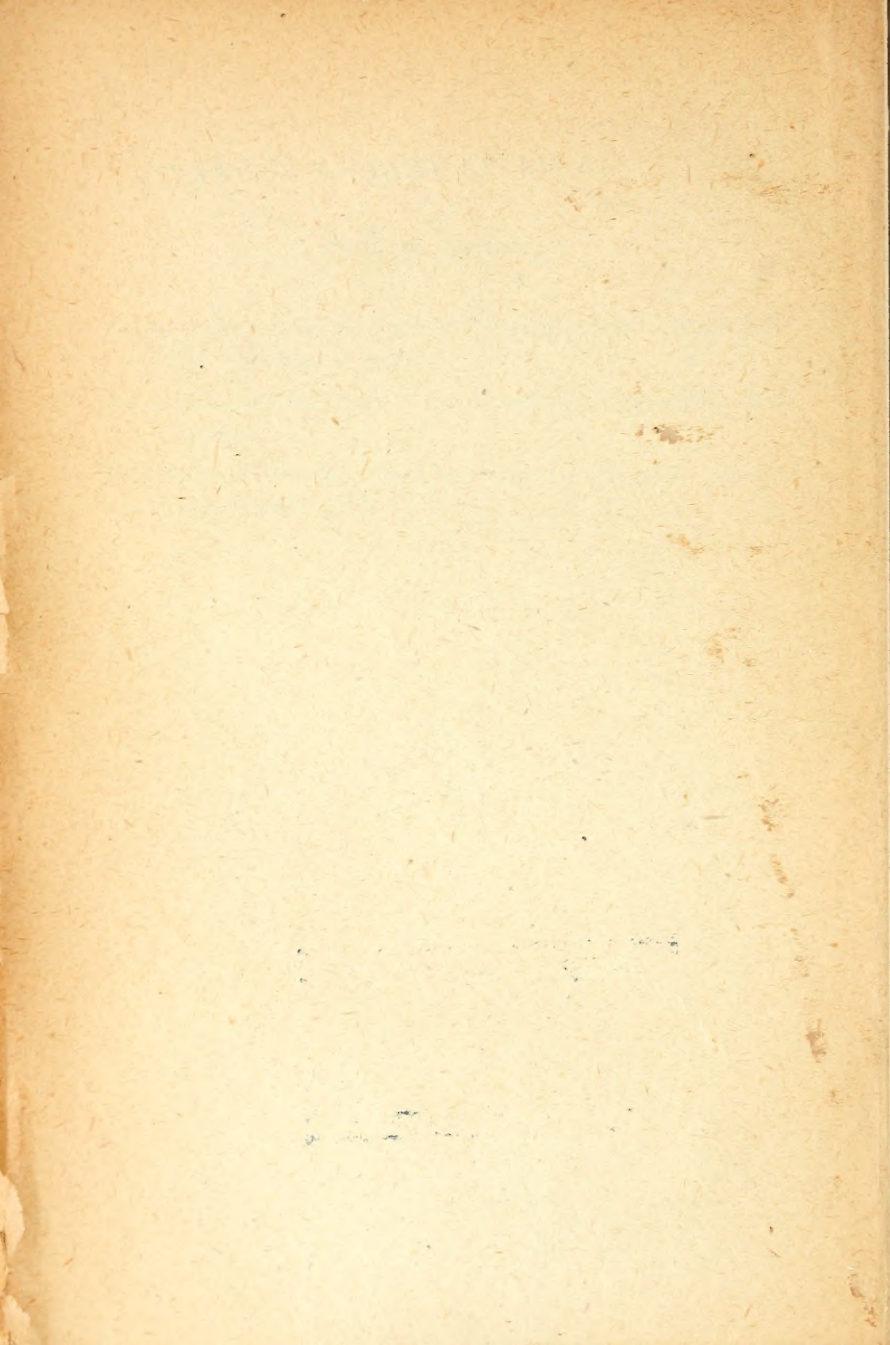
DELLO STESSO:

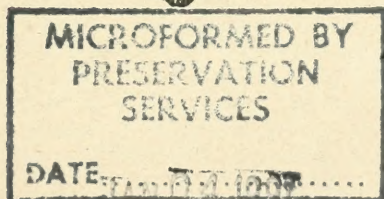
Le fiaccole (liriche) - Casa editrice Roux e Viarengo, 1905 - Torino - Roma.

Le evocazioni (liriche) - Casa editrice Nazionale, 1909 - Roma.

L'Italia nei secoli - Casa editrice L. Cappelli - Rocca S. Casciano, 1919.

a MARIA TERESA RUBERTI

GUIDO RUBERTI

Il teatro contemporaneo in Europa

Volume I.

L. CAPPELLI, Editore
Bologna - Rocca S. Casciano - Trieste

Le origini

Sulle spiagge sacre dell'Ellade, nacque la tragedia come voce della stirpe in contrapposto alle forze della natura oscuramente dominatrici. Il terrore degli spettacoli naturali, l'orrore della situazione umana, furono stimoli sufficienti alla creazione del mito: una forza inconscia ed irresistibile travolge uomini e numi in un medesimo gorgo ed è il fato: nella sua cecità inesorabile consiste la regola e la disciplina, l'armonia suprema delle cose e degli esseri.

Per Federico Nietzche la tragedia non fu all'origine che coro, e null'altro che coro (1). Distaccandosi dal concetto di Aristotile, e di Schlegel, egli considera il coro di satiri come la manifestazione dell'umanità primordiale entusiasta e pervasa d'allegrezza, come il genio della natura, unico veggente, ed immagine riflessa dell'uomo dionisiaco. La visione del coro è abbastanza forte per rendere lo spettatore insensibile all'espressione della realtà e per trascinarlo nelle pure sfere del soprasensibile. Sotto questo influsso magico, il sognatore dionisiaco si vede trasformato in satiro, ed in quanto satiro contempla a sua volta il dio. In questa visione è il fenomeno del dramma primordiale. Al coro ditirambico incombe ormai il compito di portare lo spirito degli uditori ad un tale stato di esaltazione dionisiaca, che quando appare sulla scena l'eroe tragico, essi vedono in lui una immagine della visione nata, per così dire, dalla loro propria estasi. In tale senso è possibile concepire la nozione esatta della *serenità* nella tragedia ellenica.

---

(1) *L'origine de la tragedie*: Paris. Mercure de France 1901 p. 67 e passim. Cfr. anche A. Lalia Paternostro: *Tragedia antica e dramma moderno in Studi drammatici*, Napoli, 1903.

Che cosa rappresenta ora la catena delittuosa di azioni fatali onde l'eroe tragico è partecipe e vittima se non la pena inflitta dal fato all'uomo che osò violare i suoi misteri, strappando il velo che nasconde l'avvenire? Sia esso Prometeo, Edipo, Oreste; quegli che risolve l'enimma della natura, deve altresì rovesciare le più sante leggi della natura: la sapienza è un delitto contro l'ordine stabilito.

Questa idea ci schiude il fondamento etico della tragedia pessimista: la necessità del delitto, la giustificazione della sofferenza umana e dei mali che ne sono la conseguenza.

Da principio la tragedia aveva per unico obietto le sofferenze di Dioniso e tutti i personaggi celebri non furono se non maschere ideali di questo eroe originario. Il *mistero* di Dioniso il quale prova in sè i dolori dell'individuazione, assegna al teatro greco una origine affine al tutto a quella del teatro cristiano medievale: onde non è fuor di luogo parlare, a proposito della forma scenica rappresentativa, di derivazione dal fenomeno religioso. E pensare che da taluni si può argomentare la morte del fenomeno teatrale, per la voga più o meno effimera di qualche succedaneo empirico!

Euripide fu, secondo Nietzche, l'uccisore della tragedia: per suo mezzo l'uomo della vita quotidiana, lo spettatore, invade la scena, e questa accoglierà ormai la vita comune familiare, accessibile al giudizio di ognuno. Con la tragedia di Euripide la Grecia perdeva la fede nella sua immortalità e nel suo avvenire ideale, rigettava l'elemento dionisiaco originale, fondandosi sulla base esclusiva di un'arte, di una morale e di una idea non dionisiaca. La divinità che parlava per la bocca di lui non era più Dioniso, e nemmeno Apollo, bensì un demone nuovo, chiamato Sociale. I suoi mezzi d'emozione sono freddi e paradossali pensieri, in luogo delle contemplazioni apollinee, e dei sentimenti appassionati: *pensieri e sentimenti copiati, imitati nel modo più realistico e pertanto estranei alle creazioni ideali dell'arte.* Il domma del socratismo estetico diviene: tutto deve essere conforme a ragione per essere bello. E per tanto Euripide non si preoccupa di tenere gli spettatori nell'incertezza delle peripezie eventuali, che anzi annuncia

nel prologo lo svolgimento della sua azione. Gli è che l'interesse del suo intreccio risiede nella forza della passione retorica, nel lirismo dialettico onde abbondano le sue grandi scene: nel patetico, in una parola, il nuovo elemento *umano*, naturistico della tragedia rinnovata.

In questa arte teatrale nuova, socratica e pessimista, che diventa il coro e tutta la sostanza dioniso musicale della tragedia? Una reminiscenza inutile, una cosa fortuita, un elemento ingombrante. Esiste dunque un antagonismo fra la concezione teorica, cioè dialettica ed orientata verso l'ottimismo della scienza, e la concezione tragica, pessimistica del mondo. E perciò, soltanto quando lo spirito scientifico arrivato all'estremo limite del conoscibile, avrà riconosciuto i limiti della propria impotenza, sarà possibile attendersi una rinascenza della tragedia.

In questo senso, e spogliandola di tutti i suoi molteplici accessori fantastici è possibile tener conto della teoria enunciata dal geniale filosofo tedesco.

* * *

La tragedia era destinata, in una col mito da cui aveva preso origine, a questa trasformazione sostanziale; dai suoi fianchi fecondi doveva generarsi quella forma d'arte tardiva che è la commedia attica: fiaccola di luce intellettuale che illumina ancor oggi il mondo dello spirito.

Quando il popolo apprese a gustare la maniera di Euripide si schiuse la via a quella specie di scherzo drammatico che è la commedia, con la sua consueta apologia dell'astuzia e della abilità, con il trionfo di quello che Giorgio Meredith, nella sua curiosa indagine sulla natura della commedia, chiamò *lo spirito comico della terra* (1).

Che cosa rappresenta questo spirito comico? Una specie di tendenza a valutare i rapporti tra il genere umano e la terra, e ad enunciare la misura secondo la quale ogni individuo si conforma al dovere di essere umano. La sua funzione è una specie di con-

---

(1) *Essai sur la Comédie*, Constable, 1897 Paris.

trollo, mirante a salvaguardare i diritti imprescrittibili dell'umanità: la sua arma è il sorriso. Tutto sommato, la differenza tra lo spirito tragico rinnovato e quello comico è più formale che sostanziale, o quanto meno dipende dalla maniera diversa di considerare i rapporti dell'uomo con l'uomo e di questo col mondo esteriore. A chi non è occorso di riflettere, ad esempio, come il medesimo argomento sostanziale: l'infedeltà nel matrimonio possa venir trattato in forma drammatica ed in forma comica, e suscitare a seconda dei casi il pianto od il riso negli spettatori?

Alla impossibilità di addivenire ad una distinzione netta fra le due forme d'arte dobbiamo il fiorire di tutti quei generi ibridi: dramma sentimentale, grottesco, tragicommedia melodrammatica ed altri, che hanno preso particolamente ad infierire nella nostra epoca.

Ai suoi inizi, forma tragica e comica si evolvevano in un campo meglio delimitato, rispondenti, in apparenza, a differenti momenti della attività spirituale; ed Aristotele, con la sua autorità di legislatore, non fu l'ultima tra le cause che contribuirono a fissare pei secoli lo stampo entro il quale esse dovevano poi cristallizzarsi. Occorre anche aggiungere che la commedia presuppone un ambiente già evoluto per materia e per uditorio. " Essa inaridisce dove le percezioni esitano o le idee non circolano in abbondanza. Essa non ha presa sopra una società in via di formazione. Essa aborre il tumulto, le convulsioni rivoluzionarie coi loro clamori tempestosi. Nessuna residenza le è più grata di una sala tranquilla, ove dame e gentiluomini conversino spiritualmente „ (1).

La commedia classica rappresenta infatti il principio di indipendenza applicato alla meccanica dei fatti individuali: è il giuoco dispensatore della sorte che regola il bene ed il male, astrazion fatta da preoccupazioni morali e filosofiche.

Se la tragedia mette a contatto l'individuo col mondo esteriore, anzi con l'universo e coi suoi angosciosi problemi, la commedia lo pone a contatto col suo io interiore, con la riflessione: è la prosa che suc-

---

(1) G. Meredith, *Essai sur la comédie*. op. cit, p. 8.

cede alla poesia e che si fa auspice delle maggiori conquiste nel campo della conoscenza pratica. Il pregio della commedia risiede nella forza dei caratteri, nel senso di ridicolo che li informa, nel giudizio che essa porta su uomini e cose.

Nella diversa fisonomia che assumono — considerate come spirito e come forma — queste manifestazioni fondamentali della poesia drammatica, dobbiamo riconoscere la chiave di volta della evoluzione che questa subisce nei secoli. Una breve scorsa nella storia delle lettere basterà a convincerci come, quanto più in una determinata epoca si è trovato a prevalere il concetto dell'umano, del contingente, del reale: tanto più la tragedia nelle sue varie estrinsecazioni ha perduto di carattere e di individualità per avvicinarsi di spirito e di forme ai principi dell'arte comica, fino ad annullarsi in essa totalmente, come è pur avvenuto in qualche periodo.

Quanto più l'ordine morale della vita, il divino, il trascendentale hanno avuta presa sopra i disordinati e bassi appetiti del senso, sopra lo spirito di ribellione e di ricerca, tanto più l'elemento tragico ha ripreso carattere e forma a sè stante, riannodandosi alle sue primitive e più caste tradizioni, al *classicismo* cioè delle sue origini migliori.

Nè valga a fuorviarci il fatto che le restaurazioni compiute in varie epoche in nome dell'idea *classica* si accompagnano per lo più, esteriormente, con una più approfondita ricerca della verità umana, con uno studio più minuzioso e spietato delle passioni nella loro nuda realtà obiettiva: mentre d'altro canto tutto il movimento opposto, che va sotto il nome di *romanticismo*, si appunta sopra una pretesa restaurazione di ideali religiosi, anzi mistici.

Il paludamento filosofico — trascendentale di quest'ultimo non serve se non a coprire in verità, il vuoto intimo della coscienza, il disordine di aspirazioni vaghe e tumultuose che non hanno trovato il loro centro, l'incapacità di assurgere ad un principio regolatore della coscienza e della realtà sensibile.

Esaminate le opere prodotte dalla scuola romantica, penetrando sotto le apparenze fallaci, e voi vi convincerete facilmente come ad essa difetti il senso capace di assurgere alla vera e propria tragedia: perviene

tutto al più sino al dramma, e non completamente. Ma di ciò a suo tempo.

* * *

Il grande avvenimento che domina tutta l'età di mezzo ed informa di sè lo spirito moderno è l'avvento del cristianesimo.

Al dominio oscuro delle forze naturali e del fato subentra il potere di un Dio d'amore e di bontà. Servirlo equivale ad amarlo ed amarlo è comprenderlo. Il godimento dell'uomo è trasportato dalla terra nel cielo. Fra la terra ed il cielo si riaccende più acerbo il conflitto dei desideri e delle rinuncie, delle obbedienze e delle violazioni ad un credo morale...

Perchè Iddio possa parlare al suo popolo occorre che si faccia uomo e che si accinga a passare attraverso le scene della sua sublime tragedia, la più alta che abbia concepita l'umanità nella sua aspirazione a congiungersi col divino. I misteri medievali altro non sono se non tentativi di afferrare il senso e la forma della tragedia di Cristo: essi rispecchiano i gradi diversi di conoscenza che attraversa lo spirito per attingere la rivelazione suprema, cioè Iddio.

Troviamo in un manifesto di giovani cattolici francesi di oggi, per un teatro della gente latina, queste parole piene di significato: " Il dramma è — all'infuori della liturgia — il più alto sforzo che uno scrittore possa fare per render gloria a Dio... è una mistica che rapisce il popolo con la sua bellezza nella eternità del Signore. „

Tre secoli non furono di troppo per condurre ad una perfezione relativa questa forma d'arte, mantenutasi necessariamente rudimentale e popolare. Ma accanto ad essa come eterna antagonista noi vediamo riapparire la Commedia; la divina Commedia, cioè la più alta espressione dell'umanità che volge gli occhi intorno, in sè stessa, che uscendo fuor dal pelago del misticismo, dell'indeciso, del nebuloso, dell'ineffabile, aspira ad approdare in terreno più solido, a prender nuovamente conoscenza del mondo e della sua essenza.

L'antichità aveva volto tutti i suoi sforzi alla natura; il cristianesimo nelle sue degenerazioni misti-

che si era sforzato di uscirne fuori. Con la sua *Commedia*, Dante si riattacca direttamente al principio antico: in questo senso egli, con la sua rappresentazione totale di vita, ricongiunge l'idea cristiana al pensiero classico, getta le basi di quello che sarà il pensiero moderno: cattolico e laico ad un tempo, mistico e naturale, trascendente e reale.

Nella *Commedia* è in germe tutta la evoluzione del teatro avvenire nella sua duplice forma drammatica e comica che va dalla rappresentazione fosca di Capaneo al riso ironico col quale egli, il Poeta, commenta le azioni umane più salienti della sua età.

Per questo egli, uomo di quel Medio Evo nel quale i romantici vollero vedere la sorgente di ogni loro ispirazione, è in certo modo il più classico dei nostri scrittori, e prepara l'avvento di Giovanni Boccaccio, nella cui opera è la testimonianza più evidente del nuovo spirito laico che sorge e si afferma, non in contrapposizione, come vogliono alcuni, all'elemento dommatico ancora vivo e fortemente operante, bensì nell'ambito della stessa religione, spogliatasi finalmente degli elementi mistici e simbolici inadatti ai nuovi tempi.

Il *Decamerone*, è commedia non più potenziale, ma effettiva: non importa ch'essa non sia divisa in atti e scene: potremmo dire anzi che è la prima rappresentazione piena e completa dell'umanità sotto la specie interamente comica. È il mondo — scrive il De Sanctis — cinico e malizioso della carne, rimasto nella basse sfere della sensualità e della caricatura, spesso buffonesca, inviluppato leggiadramente nelle grazie e nei vezzi di una forma piena di civetteria, un mondo plebeo che fa le fiche allo spirito, grossolano nei sentimenti, raggentilito e imbellettato dall'immaginazione, entro del quale si move elegantemente il mondo borghese dello spirito e della coltura con reminiscenze cavalleresche. È la nuova Commedia, non la divina, ma la terrestre Commedia. Dante si avvolge nel suo lucco e sparisce dalla vista. Il medio evo, con le sue visioni, le sue leggende, i suoi misteri, i suoi terrori e le sue ombre, e le sue estasi, è cacciato dal Tempio dell'arte. E vi entra rumorosamente il Boccaccio, e si tira appresso per lungo tempo tutta l'Italia.

Tutti i faticosi tentativi di ricostruzione del teatro sullo schema aridamente classico, imitazioni di maniera delle tragedie e commedie antiche, desunte dalle sorgenti della dottrina, non potranno più impepedire che il popolo continui per suo conto la sua secolare evoluzione, a pena influenzato dalle nuove vie segnate dalla cultura.

Gli è che i nuovi retori e filologi, ricalcando i modelli di Euripide di Seneca o di Plauto non compievano in realtà che una rivoluzione puramente formale. Dobbiamo giungere fino al secolo seguente, fino a Macchiavelli, all'Ariosto, all'Aretino, al Bibbiena, per imbatterci in chi sappia riprendere da Dante e da Boccaccio la fiaccola della vera cultura classica, che una bella immagine dell'Autore del Decamerone ci rappresenta come occultata soltanto, ma non spenta durante la lunga ed oscura vigilia medievale.

Codesto spirito aveva ripercorso in breve spazio di secolo tutto il lungo cammino fornito dagli antichi per giungere allo scetticismo, alla negazione, alla licenza sensuale; con questa differenza, però, che l'elemento religioso rimaneva ancor vivo e fecondo, nonostante il bagno di paganesimo subìto dalla vita del quattrocento. Così si spiega come la letteratura autoctona del nostro rinascimento, sotto apparenze studiatamente classiche, sia tutta percorsa da brividi di fede, da inquietudini ascetiche, con improvvisi squarci sull'al di là e trepidi dubbi. Nè deve ciò recar maraviglia, in quanto che, appunto in tale epoca, venne foggiandosi quel particolare spirito moderno che ancor oggi ci ha in signoria: strana mistura di aspirazioni mistiche e adattamenti materiali, di idealismo romantico e di virtù pratiche, nel quale la fede religiosa, austeramente professata, si affranca e si concilia con i deviamenti meno scusabili della coscienza, le lacune più sensibili dell'ordine morale e sociale.

Vedremo a suo tempo come codesta particolare condizione dello spirito italiano, determinatasi in gran parte per le vicende politiche ch'esso ebbe a traversare nell'età di mezzo, abbia contribuito a rendere impossibile fra noi, o per lo meno assai ardua, la costituzione di un vero e proprio teatro nazionale.

Quel che è certo si è che fra tutti i generi letterari, il solo ch'ebbe a soffrirne in maniera irrimedia-

bile, fu la tragedia o dramma che dir si voglia. Il Rinascimento italiano che pur vanta il primo esempio di commedia originale che sia stato dopo i classici, non affida il suo nome ad alcun serio tentativo di drammatica degna di questo nome. Tragedie in latino, tragedie in volgare: Trissino, Giraldi, Mussato: sterile accademia, vaniloquio disseminato di errori, atti a sostituire l'assenza di vere e forte passioni e la scomparsa del fato: come magistralmente nota il De Sanctis, la nuova generazione si afferma nel riso; un riso ch'è parodia del passato nei suoi diversi aspetti religioso, etico, dottrinario, ed è l'espressione diretta del secolo borghese. (1)

La *Mandragola* è l'opera tipica di un epoca, di una coltura, di un genere letterario. Stampo latino: anima ed osservazione moderna. Sono le ciniche novelle del Boccaccio portate sulla scena, con tutto il corredo di intrighi, di accidenti: con quel tanto di fantastico e di irreale che dà loro il tono e che le rende anche oggi sì vive ed attuali. Ma in essa, sotto l'elemento proprio a tutte le commedie dell'epoca, scopri i fremiti dell'anima nuova che ha riaperto gli occhi alla realtà esteriore, e che dal suo ermo recesso distingue, giudica, riferendo il carnevale delle umane vicende al punto supremo del suo spirito che non è più quello di Plauto o di Terenzio, bensì quello dell'età sorta dal Cristianesimo e al Cristianesimo ribelle, ma fino a un certo punto.

L'elemento romantico — fantastico — religioso, si rifugia nell'idillio, che sotto veste ideale è, tuttavia, un naturalismo più raffinato; quale lo vediamo espresso nelle fantasie malinconiche elegiache e voluttose del Tasso e del Guarini, ed un secolo prima, del Poliziano. Fra tanta disorganizzazione di vita e di coscienza, che si rispecchiava poi nella forma drammatica, sopravviveva solo una certa ebbrezza musicale dei sensi, destinata a dar vita al melodramma, alla parola, cioè come parola, fine a stessa ed instauratrice di quella forma letteraria ed accademica che imperò fra noi durante quasi tutto il settecento.

---

(1) De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Treves 1913, vol. I p. 288.

Gli eredi del Machiavelli e del Lasca non sapranno nemmeno più ridere beffardamente della loro istessa decadenza morale e rigetteranno la cappa ormai pesante del classicismo scettico e menzognero. E le plebi intanto si andranno dilettando coi lazzi e le goffaggini della commedia a soggetto, manifestazione geniale e spontanea, ma destinata a rimanere per lungo volger di anni rudimentale, per la mancanza di condizioni sociali ed intellettuali atte a ricavare da essa la vera commedia.

* * *

In quel torno di tempo, appunto, la Francia, l'Inghilterra, la Spagna, compiuto il loro ciclo di evoluzione politica e sociale, pervenivano al periodo di maggior fulgore delle lettere ed alla rinnovazione completa delle forme teatrali allora in uso: la prima, mediante il genio di Corneille di Racine di Molière, la seconda mediante l'opera di Shakeaspeare; l'ultima, con quella di Calderon e di Lope de Vega.

Breve ma intensa preparazione di spiriti e di forme, in Francia.

Dopo essersi a lungo oscuramente indugiata nei misteri, nelle *farces* o *sotties*, nelle moralità, e poi nella imitazione servile dei modelli antichi ed italiani, la poesia drammatica si afferma primieramente in Hardy, che agli inizi dell'600, concepisce per la prima volta i soggetti classici come azioni drammatiche e non come temi poetici.

Nel 1636 viene il *Cid* a fissare il tipo della tragedia neoclassica, segnando in pari tempo una delle date più memorabili per la storia del teatro.

Corneille è classico o romantico? Domanda oziosa.

Come tutti gli artisti grandi e completi egli è l'uno e l'altro ad un tempo: è l'uomo nuovo che oserà gettare per la prima volta nello stampo dell'antica tragedia la sensibilità dell'anima moderna, ed il sentimento venuto su col cristianesimo ad informare una nuova èra. Non più l'ineguale combattimento della creatura contro il fato, ma quello di volontà umane sospinte dalle medesime loro passioni, ma il contrasto tra il desiderio di perfezione morale e le insidie dell'istinto e del senso; non più il trionfo degli ele-

menti ciechi della natura, bensì quello della umanità e della coscienza. Ne nasce un dramma quasi esclusivamente psicologico, a base di meccanica morale, in cui l'intreccio è sostituito dalla esaltazione della volontà sovranamente libera e onnipotente. Tutti gli eroi corneliani sono esaltati, fanatici desunti dal contatto con la preziosa letteratura spagnola ed italiana, ma sempre intellettuali appassionati (1). Sono soprattutto uomini del loro tempo, nature forti e volontarie, coscienti ed attive, in cui il predicato morale esercita ancora la sua piena ed indiscussa efficacia: refrattarie ancora a quel principio di dissoluzione che vedremo affacciarsi di già in Molière.

Racine va ancora al di là: crea figure più vere in senso assoluto, più universali. S'egli non reca formule nuove al teatro, arricchisce la tragedia di un elemento sino allora contenuto entro limiti eccessivamente giudiziosi: la passione; la passione cieca indistruttibile arbitra della condotta e del destino, della vita e della morte: ma pur sempre tragicamente interessante, più ancora del conflitto di caratteri istituito dal suo grande emulo.

Per questo Racine preannunzia Molière e il dramma moderno. Ibsen, Portoriche, o Bataille, non indagheranno meglio di Racine nelle debolezze dell'umana natura, specie femminile.

Spetterà a Molière, la gloria di raccogliere i germi gettati dalla commedia morale di Corneille e di Rotrou, e di amalgamarli con gli elementi eterogenei dell'antica farsa francese e della commedia dell'arte italiana, per fissare nei secoli il grande modello della commedia di costumi e di caratteri, nè romantica nè classica, nè popolare nè dotta; ma umana, ma trascendente i tempi ed i gusti, i modelli e le scuole.

" L'osservazione semplice e nuda della vita a scopo morale: *pas de vérité sans comique; pas de comique sans vérité* „: ecco il fondo della commedia Molieriana (2). Nel bel mezzo della società *polie* dei suoi tempi, Molière è dunque un precursore. In quella sua natura rigida e austera, lucida e pensosa, è lo scetticismo materiato di sapere, è il dubbio filosofico degli enci-

---

(1) Cfr. Lanson, *Histoire de la littérature Française*. Paris, Perrin.
(2) Lanson, Op. cit. p. 520.

clopedisti. La sua spiritualità ha il tono amaro e grave dell'ironia di Candido, sotto la veste bonaria della farsa ingenua.

Luigi XIV non poteva prevedere che nelle innocenti tirate del suo poeta di camera, si annidava di già il germe sottile delle idee rivoluzionarie.

Non diversamente vanno le cose per l'Inghilterra: anche qui il progresso è rapido, impensato: dal vuoto preziosismo di Lily, dalla truce maniera di Marlowe, non scevra tuttavia d'originalità e di grandezza, passiamo alla titanica creazione del dramma di Shakespeare, la più vasta ed universale che abbia visto il mondo moderno.

Procedendo oltre nella innovazione apportata dai francesi, Guglielmo Shakespeare concepisce la tragedia come interpretazione diretta realistica della vita e delle forze che su essa agiscono in un senso o nell'altro. Trovando per ciò troppo solenne il nome di tragedia, egli si attiene a quello di dramma. La sua è sempre, tuttavia, una tragedia, con nuova forma e nuovo contenuto. Sostituita alle pesanti unità aristoteliche la più sconfinata libertà di luogo di tempo e d'azione; alla interpretazione del mito e della natura quella dell'uomo contrapposto all'uomo nel libero giuoco degli istinti e delle passioni, alla stereotipata maniera di concepire i caratteri la maggior varietà di ispirazione; introdotto l'elemento comico nella togata austerità del dramma, dischiuse le porte a tutta la più larga umanità che ne era rimasta sino allora esclusa: tale è nei suoi caratteri più salienti la portata della rivoluzione compiuta dell'autore, di *Amleto*.

Si considera Shakespeare e gli autori del ciclo elisabettiano come i primi creatori del dramma romantico, in contrapposto alla formula classica.

E ciò è vero, solo in apparenza. Il teatro Shakeaspeariano, con la sua proporzione mastodontica, il suo incedere tumultuario, la sua anima vasta e profonda quale mare in tempesta, appare pervaso da un calore di emozione, da una fiamma di idealità ignoti puranco ai più sbrigliati rappresentanti del misticismo latino.

Ma se, vogliamo andar oltre le apparenze, non tardiamo a scoprire in esso i tratti più salienti del

pensiero classico: limpidità assoluta di concezione, contrapposta alle nebulosità nevrotiche del romanticismo posteriore: stabilità inconcussa di principî, capace di ridurre a unità rigorosa tutto il disparato mondo che forma oggetto del suo studio, credenza profondamente radicata in una giustizia immanente cui si aspetta di punire il reo e di compensare l'innocente: senso intimamente sviluppato dell'euritmia, dell'armonia estetica, per quanto guasta, a tratti, da eccessi imputabili meno all'autore che alla barbarie dell'epoca.

Con Shakespeare anche la commedia inglese attinge vette che non saranno più superate. Fielding, Goldsmith e Sheridan salveranno l'onore delle armi nel settecento, come in Francia Régnard Marivaux e Sédaine.

Quanto alla Spagna, il suo teatro nazionale comincia con Lope de Vega, autore di un numero inverisimile di drammi e di *autos sacramentales*. Egli trattò tutti i generi drammatici, inventò la commedia *de capa y espada*, cioè di costume e di intrigo, accettando in teoria i famosi canoni, respingendoli in pratica per obbedire alla sua fantasia prepotente di creatore di tipi. S'egli per la vastità del suo ingegno poliforme è messo da taluni accanto a Shakespeare, è ben lungi tuttavia dal raggiungere l'universalità e l'altezza di pensiero dell'inglese: tutte le sue più splendide doti sono spagnole.

Tirso de Molina, Calderon non fanno che perfezionare la formula del loro grande antesignano: in essi, meglio che in Shakespeare, possono venir rintracciati i germi del romanticismo posteriore. Calderon non sa creare dei caratteri: il suo merito precipuo consiste nell'onda lirica veramente straordinaria. Egli ricerca il successo, movendo i tre sentimenti caratteristici del popolo spagnolo: la lealtà verso il re, la devozione alla chiesa, il punto d'onore.

La tragedia francese del XVIII secolo deriva da costoro, per buona parte, ispirazione e forme. Ma il settecento col suo ritorno al paganesimo, con la sua emancipazione dell'uomo da Dio non era fatto per passioni vive.

Metastasio è il nume di questa età. La vita superficiale del suo dramma, è lo specchio della società

incipriata del suo tempo, società vicina al dissolvimento. La poesia di Metastasio la accompagna con la sua declamazione sonora verso l'ultima sede.

Il settecento ha compiuto anche sforzi eroici per galvanizzare l'arte di Corneìlle e di Racine: ma, nè Crébillon, nè Campistron in Francia, nè il Maffei o Dalla Porta in Italia, nè Ben Iohnson o Beaumont e Fletcher in Inghilterra riusciranno a sottrarla al suo fato mortale.

Voltaire darà per un momento l'illusione di una nuova rinascita della tragedia e tenterà di combatterne la slombatezza con l'inoculazione di un *virus* passionale desunto da Racine e da Shakespeare, che egli aveva rivelato all'Europa.

Ma i tempi erano maturi ormai per una nuova letteratura, ed il rinnovamento viene compiuto, come già altre volte, in nome di un principio nettamente classico e realista, che nella fattispecie veniva facilmente ad identificarsi col principio scientifico.

Due grandi correnti attraversano la seconda metà del secolo XVIII: l'una è quella di Voltaire, di Buffon, di Condorcet: dell'enciclopedia in una parola: positiva, scientifica, antireligiosa, che sulla scorta di Locke proclama l'impero dei sensi e della pura ragione: Beaumarchais, Lesage con la loro commedia amaramente realista e scettica ne sono gli esponenti nel teatro. L'altra corrente fa capo a Rousseau. Il ginevrino odia i filosofi e li sorpassa, si proclama campione della coscienza, della morale, della vita futura e della Provvidenza, realizzatore di quell'*homme nature* che servirà di modello ai romantici della nuova generazione.

Entrambe le correnti verranno a confluire e fondersi nel crogiuolo della rivoluzione, per formare all'alba del secolo XIX quello che il De Sanctis chiama lo spirito nuovo e la moderna letteratura, una di concetti e di spiriti se bene formalmente divisa in scuole di diverso nome.

Anche in Italia il risveglio della filosofia e della critica nazionale, accompagnato dal gusto per le letterature straniere preparava la riscossa da un secolo e mezzo di accademia.

Con un secolo di ritardo su Molire viene Goldoni a ristabilire nella commedia l'imitazione diretta

del vero, a bandire il falso eroico ed il patetico, la fantasia e l'intreccio, appannaggio della commedia dell'arte italiana. Con la differenza, però, che Goldoni non può sfuggire agli inceppi creatigli dal suo secolo superficiale e spensierato e riesce per tanto meno incisivo, meno profondo dell'autore di *Tartufo*, nella dissezione ch'egli tenta della società contemporanea. Creatore insuperabile di *figure* egli non sempre riesce a sollevarsi al *carattere*, ciò che conferisce alla sua opera una portata meno universale di quella molieriana.

Il Goldoni ebbe un feroce oppositore nel Gozzi, fautore della tradizione idillica e romanzesca, la quale, fecondata dalle nuove idee venute di Francia e d'Alemagna, darà vita al romanticismo italiano di trent'anni appresso. E tutta la storia della nostra cultura tra lo scorcio del secolo XVIII e l'inizio del XIX, si compendia in questa lotta sorda di azioni e di reazioni, di scissioni e di fusioni dalla quale esce la nuova coscienza nazionale: Parini Alfieri Foscolo.

Per Alfieri la tragedia non è altro che lo stampo in cui gettare il mondo tumultuario d'ire, di rancori, di passioni, di vergogne che il Parini dissimulava sotto il suo riso bonario. Formalmente classica, la sua tragedia annuncia il romanticismo imminente. Le passioni ch'egli agita, imperniate sul fattore politico meglio che su quello morale, erano destinate a trovare una eco sempre minore, man mano che venivano a cessare le condizioni di vita che avevano dato loro origine. E pertanto, artisticamente, l'opera dell'Alfieri ci appare ormai scaduta di valore, fenomeno isolato nella storia del *genere* tragedia, se pure in piena armonia col movimento letterario preso nel suo complesso.

* * *

La rivoluzione francese che rumoreggiava alle porte era la causa attiva e dominante di un siffatto orientamento degli spiriti: come già altra volta, essa trovava il nostro paese impreparato, diviso politicamente e moralmente, incapace di sentire fortemente ed unitariamente, di dar vita, in una parola, ad un teatro nazionale saldamente costituito.

Il fatto nuovo che determina ormai ogni evoluzione letteraria è il cosmopolitismo. Madame de Staël, Chateaubriand hanno l'anima di Rousseau e di Voltaire, resa più accessibile a tutti gli stimoli provenienti dal di fuori.

Gli effetti politici della Restaurazione non valgono ad arrestare, se non superficialmente, il cammino degli spiriti. In fondo, è sempre il settecento che sopravvive col bagaglio dei suoi principi libertari ma incanalato ormai entro le dighe dell'ordine politico e sociale, dei concetti di morale, di nazionalità, di ribellione.

Dio e popolo sarà il motto della nuova democrazia filosofante ed irrequieta, tradizionalista ed iconoclasta nel tempo medesimo, cui occorreva una nuova forma letteraria per darsi l'illusione di un progresso morale ed artistico puramente fittizio.

Cotesta forma si chiamò romanticismo: ebbe come contenuto il cristianesimo ed il medio evo per opposizione al classicismo dell'ultima maniera, che aveva appunto forme scettiche e paganeggianti. Ma, come già osservammo, entrambe sono forme di un medesimo spirito cui non occorreva ricercar una paternità così lontana.

Il movimento, prese forse origine dai filosofi del 700 e fu elaborato come teoria fra i Tedeschi, ove trovò una razza adatta a svilupparne gli elementi, che ne fece segnacolo della lotta per l'indipendenza.

Il dramma è la sua forma caratteristica nel teatro. Lessing, Schlegel, Schiller, Goethe, in Germania, Manzoni, Niccolini, Pellico in Italia; Dumas padre, Victor Hugo, De Vigny, Delavigne in Francia; Byron, Shelley, Keats in Inghilterra si fanno gli esponenti delle nuove idee.

Guardiamo le opere: Scarsa cura di ricostruire gli ambienti nella loro esattezza storica; scarsissima di individualizzare i personaggi, sì che eroi greci e imperatori romani, barbari del nord o pascià orientali appaiono altrettanti aspetti diversi di uno stesso individuo teorico in preda a emozioni supposte (1). Leggiamo le didascalie: le suppellettili vi sono descritte con la precisione di un quadro e il gusto di un pit-

(1) Cfr. E. Cattier, *Le naturalisme littéraire*, Bruxelles 1897, pag. 6.

tore. Il pittoresco non serve soltanto per gli occhi, ma dilaga nei versi sonori, scintilla nelle situazioni più emozionanti sotto forma di scoppi di riso, si distende in plaghe di colore e di suono, ricco di immagini sesquipedali e fantastiche.

A rituffarci oggi nel caos vulcanico del maggior poeta di quella scuola, Vittor Hugo, si prova l'impressione di penetrare in un ambiente stranissimo, ove siansi confusi i limiti del falso e del reale. Questi eroi tenebrosi condannati dal destino a farsi servi o banditi, queste regine pervase da amori deliranti al pari di educande esaltate, questi vendicatori dall'anima buia come l'inferno che piovono giù dai caminetti e passano attraverso le muraglie a mo' di fantasmi: tutto questo mondo enfatico bolso convenzionale, ci appare così lontano dalla vita, dal buon gusto estetico, dalla logica dell'arte, da farci chiedere come abbia potuto esser preso sul serio da tanti spiriti colti ed eletti.

Se non fosse per l'afflato lirico e la potenza indiscussa di alcune situazioni drammatiche, si sarebbe tentati di confondere gran parte di codesta produzione con i melodrammi del Pixérécourt e dello Scribe.

Sovente la stessa sostanza drammatica scarseggia e si illanguidisce per l'infatismo costituzionale insanabile. Ma di fatto " malgré leur désésperance, et leur amour de la mort, ces messieurs ont presque tous veçu très vieux; leur mépris de l'argent n'est pas allé jusqu'à leur faire refuser les sommes enormes qu'ils ont gagnées, et ils se sont bien accomodés de la société qui les a comblés d'honneurs et d'argent. Tous blagueurs! „ (1).

La passione è l'idea fissa di questi primi romantici. La pretesa libertà duramente conquistata nel campo della politica è da essi trasportata anche nel campo spirituale. Si assiste così ad un ritorno velato verso le idee pagane. Questa gente nuova, uscita da un pantano di sangue, si slancia cantando incontro alla felicità e trova invece dubbio, sconforto, derisione. Gli è che costoro avevano posto il loro miraggio troppo in basso, cioè sulla terra; nè poteva bastare

---

(1) E. Zola, *Le naturalisme au théâtre*.

l'influsso di uno Chateaubriand o di un Lamennais a volger il corso del secolo. Maniera? Uno stimolo ripetuto si muta in formula. Viene poi la teoria a tracciare canoni bene ordinati, come nelle famose prefazioni vittorughiane, e a bandire il domma di una nuova estetica basata sull'antitesi del bello e del brutto, del sublime e del grottesco, in omaggio al principio che " tout ce qui est dans la nature est dans l'art „.

In mezzo a questo pervertimento del gusto non mancano — per buona sorte — coloro che vennero considerati nel loro tempo come degli spostati: Balzac, De Musset, Stendhal: Balzac, l'autore di quei tipi di Vautrin e di Mercadet che sono un monumento di osservazione psicologica; Musset l'autore di tante alate e squisite fantasie, di così penetranti e profumate analisi del cuore umano; Stendhal il quale, se bene non appartenga direttamente al teatro, preannunzia tutta la moderna scuola psicologica con le sue intuizioni veramente maravigliose.

Alfredo de Musset è anche l'inventore di quella forma di *proverbio*, ch'ebbe di poi tanti e così stucchevoli imitatori. In niun altro, salvo in Shakespeare troviamo un amalgama così completo di allegria spirituale con la finezza della commedia di costumi, l'eleganza della commedia di caratteri e l'emozione penetrante della commedia romantica.

L'adorabile poeta di *Un caprice* ci riconduce a parlare della commedia in Francia dopo la rivoluzione. Non più deviata dall'ardore della passione e dalla preoccupazione politica, essa ritorna al comico dei costumi ed alla osservazione diretta della realtà " De Beaumarchais à Scribe, le comique des moeurs se renouvelait forcément dans son fond, mais il restait à peu près figé dans sa forme „ (1)

Picard e Étienne sono i capiscuola del genere. Con essi cominciano ad elaborarsi gli argomenti che formeranno la materia preferita della commedia moderna: lo studio degli affari di denaro, le disuguaglianze della fortuna, gli antagonismi di classe.

(1) E. Lintilhac, *La Comédie de la Révolution au second Empire*, Paris, Flammarion, p. 22.

Il *Duhautcours* di Picard è il ponte di passaggio tra *Turcaret* e la *Question d'argent.* Lo sviluppo che in esso prende l'intreccio, prepara direttamente il macchinismo di Scribe.

In sostanza la commedia rimane estranea alla grande reazione romantica o vi rientra per la sola commedia di genere e pel proverbio.

* * *

La caratteristica del secolo XIX è l'estrema varietà di forme nel teatro: tutte le esistenti furono tentate, tutte le possibili furono inventate.

Due generi, tuttavia, erano destinati ad assumere di poi una importanza prevalente: il dramma e la commedia d'intreccio, sovente fusi insieme, e la commedia *vaudeville.*

L'intreccio nato con la tragedia euripidea fu prerogativa della commedia antica e dei suoi imitatori: scade d'importanza nel periodo neoclassico, riappare in Beaumarchais, fa le sue prove nel campo del dramma con gli spagnoli e coi romantici.

Commedia ad intreccio e commedia *vaudeville* attendono la maestria di Scribe, che li porterà alla estrema perfezione consentita dall'epoca.

In possesso della scienza dell'invenzione scenica, questo abile romantico fu indotto dal successo ad applicarla a tutti gli altri generi: commedia di costumi, commedia storica, dramma, opera lirica, *féerie.* La sua formula diverrà una specie di *charpente*, onde i suoi avversari lo combatteranno al grido di *à bas les charpentiers.*

Scribe segna il trionfo della volgarità sull'arte, del ciarlatanesimo sulla sincerità, del mestiere sulla vocazione. Con lui si verifica sulla scena il capovolgimento della formula che aveva regnato fino allora indiscussa: al *movimento ottenuto per mezzo della vita*, egli e la sua scuola sostituiscono *la vita ottenuta per mezzo del movimento* (1).

Per tal modo alla naturalezza delle passioni, alla obiettività della riproduzione d'ambiente, si sovrap-

(1) Cfr. A. Thalasso, *Le théâtre libre*, Paris, Mercure de France p. 9.

pone l'arbitrio, la negazione della volontà, la subiettività dei personaggi.

All'apparire di questa formula, la commedia e la tragedia, rese anemiche da due secoli di travaglio, sembrarono ricevere una infusione di sangue giovine e generoso. Victor Hugo e Scribe operavano il salvataggio, richiamando il teatro a principi di libertà e di audacia sino allora sconosciuti, ma prepararono in pari tempo il letto funebre al genio della razza.

Innalzando la borghesia sugli idoli infranti delle altre caste, l'autore di *Un verre d'eau* penetrò abilmente nei costumi del suo tempo e impose la sua volontà dispotica di speculatore colossale a tutte le combinazioni intellettuali dell'epoca.

Occorre però aggiungere, a sua giustificazione, che la complicata molteplicità di rapporti e d'interessi prodottasi ovunque col nuovo assetto politico sociale, favoriva in modo assoluto l'affermarsi di un teatro siffatto sulla rovina dei sistemi troppo semplicisti dei classici.

Si spiega così come tutti quelli che a lui seguirono, qual più qual meno avranno a risentire il suo influsso. Alessandro Dumas figlio, pur proclamandosi contrario a Scribe (1), alimenterà per trent'anni la scena francese di lavori fittizi basati sulla sua formula. Eppure Scribe avrebbe avuto la stoffa dei grandi osservatori e se l'avesse voluto, avrebbe potuto riuscire un grande artista. Ce lo prova la commedia intitolata *La Camaraderie*, con la quale egli sembra avvicinarsi alla scuola del Lesage e del Carmontelle. Il livellamento rivoluzionario aveva tolto valore alle personalità, ai tipi astratti della antica commedia, per richiamare in vita le individualità concrete. Se Molière dipinse in *Harpagon* l'avarizia, Balzac dipinge in *Grandet* un avaro nel suo ambiente. Qualche passo ancora e giungeremo al dramma della collettività, che Scribe intravvede, Augier concepisce distintamente: Émile Fabre, tra i moderni, condurrà a perfezione.

Per concludere, adunque, intorno a questo colosso dai piedi di creta, diremo ch'egli risolve il problema

(1) Cfr. Prefazione a *Un père prodigue*.

del teatro contemporaneo. Egli sorpassa la commedia di caratteri e prepara la commedia sociale. Se egli ha ignorato i grandi segreti del cuore umano, ha però dipinto la nuova società formatasi in seguito alla rivoluzione, ha cantato il terzo potere con un senso di vita moderna, che Augier sarà ben lieto di potergli rapire: ha allargato insomma la formula dell'arte drammatica, proseguendo quel movimento *verso l'esteriore*, al quale hanno aspirato i drammaturghi del XVII secolo (1).

Il centro d'irradiazione d'ogni progresso morale ed intellettuale va fissandosi, in questo periodo, nella Francia, ove confluiscono altresì tutte le correnti mondiali dell'arte, nonostante gli sforzi che i singoli stati ormai raccolti a nazionalità compiono per la esplicazione delle loro tendenze originali.

Come da siffatte premesse abbia potuto svilupparsi, il teatro cosidetto contemporaneo, quali ne siano stati i precursori più diretti, quali i caratteri e gli scopi, quale il valore in rapporto all'epoca che attraversiamo, sarà nostro compito studiare nei capitoli seguenti.

---

(1) H. Parigot *Le Téâtre de hier* Paris Lecène, 1893.

ENRICO BECQUE

I.

1) La tendenza naturalista in Francia. - I precursori: E. Augier, A. Dumas fils, V. Sardou, E. Pailleron, E. Zola ecc.

Nel 1830 la letteratura è romantica: nel 1860 essa è naturalista. Da questa constatazione è facile desumere quale capovolgimento di gusti di criteri di tendenze abbia apportato un semplice trentennio di vita artistica.

Alle idee di libertà di eguaglianza di perfettibilità umana si è sostituito il concetto pessimistico della vita, che è infelicità: all'ideale fantastico l'impero del calcolo brutale, alla calda improvvisazione la fredda logica, alla esaltazione dei *motivi* umani più trascendenti lo studio arido minuzioso prosaico dei fatti più umili della più umile esistenza.

" Les faits je les méprise " affermava spavaldamente un tempo l'idealista Victor Cousin.

E la generazione che ebbe a succedergli non richiese se non fatti. Il denaro non è più un mezzo ma un fine. E tutta la nuova società viene ad impostarsi su questa base come un accordo è impostato sopra una nota.

Morale, altruismo, passione, nobiltà di aspirazioni, cedono il passo al calcolo gretto e utilitario, all'egoistico godimento della vita, nel quale soltanto risiede la felicità.

La legge, la scienza, dianzi neglette, assumono sulla società un dominio incontrastato, battendo in breccia la dommatica cattolica e la morale cristiana.

Comte, Renan, Taine sono i capostipiti famosi di questo movimento che pretendeva di organizzare l'umanità sulla base della realtà sensibile, relegando nel dominio dell'utopia tutto il bagaglio del soprasensibile.

Se differiscono negli scopi, i tre filosofi si accordano almeno nell'esaltare il dominio della ragione sul sentimento e nel proclamare una nuova religione: quella del vero, cioè della scienza.

La letteratura, fattasi forte dell'ausilio delle dottrine sperimentali, si slancia all'assalto di tutto quanto è sacro ed elevato: la forma riprende il suo impero ed un meccanicismo freddo e sterile si sviluppa dalle ceneri ancor tepide del grande incendio romantico.

La generazione che data dal colpo di stato, aveva perduto la fede religiosa senza drammi, aveva accolto lo spirito scientifico, ma non ne era rimasta esaltata.

La sua filosofia fu suggerita dal temperamento. " Più vicini di noi alla natura - scrive l'Hermant (1) i nostri padri provarono più dolorosamente di noi l'oppressione implacabile delle sue leggi e la subirono con una rassegnazione inerte che doveva condurli al pessimismo. Questo pessimismo, che chiameremo *sensibilità*, è forse l'ultima parola del senso comune, come, forse il pessimismo trascendentale è l'ultima parola della ragione ".

Ed eccoci alla catastrofe del 1870.

Il germe deleterio della negazione ha già avuto campo di compiere la sua opera distruggitrice. La scienza non ha tardato a manifestare la sua impotenza a risolvere i problemi eterni ed universali, a colmare il vuoto profondo degli spiriti, a dare un senso alla vita. Di quì uno stato di squilibrio profondo, che invade poco a poco tutto il corpo sociale, una irrequietudine ansiosa che oscilla tra la beffarda e amara negazione di tutto quanto è patrimonio dell'anima e la incapacità di offrire una fede, una credenza quale si sia, un punto fermo al traballante edificio delle concezioni filosofiche morali ed estetiche. È questo il dramma dello spirito europeo, durante l'ultimo trentennio del XIX° secolo; dram-

---

(1) A. Hermant, Essais de critique, P. Grasset, Paris.

ma che prende nome dal *naturalismo*, come da quella teoria che, nelle sue varie accessioni, codifica le forme e le tendenze dell'intero movimento.

Errerebbe tuttavia chi volesse vedere in quello una contrapposizione netta al periodo della chimera romantica. A mal grado delle apparenze è forza riconoscere come esso altro non sia se non la continuazione logica e fatale della tendenza romantica, una conclusione perfettamente consona alle premesse. Nato dalla proclamazione dei diritti dell'uomo, cresciuto nell'individualismo e nell'insofferenza di ogni legge divina ed umana, il romanticismo doveva condurre naturalmente al materialismo, all'anarchia morale, al pessimismo. Basta osservare un poco attentamente lo spirito acremente iconoclastico dei romantici dell'ultima ora, quali il Gauthier e il Baudelaire per convincersi che l'ora della negazione è venuta: epilogo tragico e sconfortante del dramma che si era andato lentamente preparando durante più di un cinquantennio. Il tentativo di elevare il vero scientifico a idealità della vita e a canone di condotta non resiste neppur trent'anni all'attacco dell'analisi e al piccone demolitore del dubbio.

Gli stessi gran *lama* del movimento, Comte, Renan, Tainė, finiscono melanconicamente col perdere ogni illusione nella scienza da essi esaltata e col riconoscere la necessità della religione, e l'intera generazione letteraria formatasi alla loro scuola esprime in mille guise e con accenti che vanno dal paradossale allo scettico all'accorato l'insanabile dissidio della coscienza, la noia profonda della vita e la vanità del tutto.

* * *

È di quest'epoca l'insorgere di quello spirito pratico borghese, mediocre e ristretto di vedute, che tende unicamente alla conservazione del benessere materiale acquistato a prezzo di così pertinaci lotte e di così spossanti entusiasmi. Di una società siffatta Augier e Dumas figlio sono nel campo del teatro gli uomini meglio rappresentativi. L'opera del primo si svolge fra il 1845 e il '78, quella del secondo fra il '52 e l'85: entrambi uscivano direttamente dall'opera di

Balzac, cui spetta il vanto di aver preannunziato questa fase eminentemente borghese del romanticismo omai declinante nel realismo.

Se al teatro questi non ha lasciato capilavori : — ha nondimeno il merito di aver applicato alla scena quel metodo di osservazione diretta che egli aveva introdotto nel romanzo. Resta il deplorevole *intreccio*, ch'egli apprese dallo Scribe, e del quale Augier e Dumas faranno ampio tesoro : per esso, non meno che per le idee rappresentate, questi due celebri scrittori appartengono ad un periodo di mera transizione, superato di già nel romanzo, e ch'essi continuano artificialmente sulla scena.

Nell'epoca, difatti, in cui il Flaubert compieva la spietata e dolente vivisezione della sua *Madam e Bovary* e i Goncourt e il Maupassant ci parlavano con i singhiozzi alla gola delle nostre miserie e della perdita di ogni nostra illusione: Augier e Dumas s'indugiano ancora nelle loro combinazioni artefatte, dove si vede che i colonnelli e le vedove di Scribe hanno lasciato una progenitura numerosa di politecnici virtuosi e di giovani dotti ingenui.

Se il loro borghesismo fu il vero punto di partenza del realismo moderno, essi si trovarono rapidamente sorpassati, quando la Francia, colpita dal disastro nazionale, provò come un bisogno insaziabile di riporsi a contatto con la verità, di conoscersi, e di cercare una nuova linea di condotta. Essi presiederono semplicemente all'evoluzione borghese della commedia : il movimento si fece dapprima con loro : dovè farsi poi contro di loro.

La ragione di ciò sta anche nel fatto che il teatro, fra i vari generi letterari, è eminentemente conservatore, e quasi sempre l'ultimo a realizzare quei mutamenti di pensiero e di indirizzo che sono comuni alle varie arti.

Occorre quindi far ampie riserve intorno all'appellativo di *realisti* che viene comunemente dato loro, e di fondatori della commedia moderna.

Ambedue gli scrittori restringono alla famiglia il campo delle loro osservazioni e pretendono con diversi fini di metterne in evidenza il valore, la debolezza, la forza sociale o semplicemente morale. Ma l'osservazione moraleggiante sarà ben lungi dal rea-

lizzare quella acuta e implacabile notomia di anime che formerà la gloria di Becque e dei suoi migliori discepoli.

Augier è grande, è vero, per aver dipinta a larghi tratti la fine di una società e il trionfo di un'altra; per aver prestato un senso di umanità tipica a tre o quattro figure, per aver rispecchiato con fedeltà di interprete la comune onestà borghese ed aver studiato una per una le gangrene della famiglia, pietra angolare della società.

Ancor oggi i suoi migliori studi hanno un non so che di classico, nel loro procedere serrato verso lo scioglimento, nella sapiente misura degli effetti, nella chiara visione dell'opera.

Ma accanto a queste virtù solide e brillanti, troviamo accumulati tali e tanti difetti da farci dubitare se quest'opera che ora ci appare irrimediabilmente vecchia, potrà mai un giorno divenire antica: di quella antichità vetusta alla quale ci si accosta con reverenza e con amore, indipendentemente dalla pittura che essa ci presenta di un mondo scomparso (1).

Un periodo non meno ingrato attraversa la fama di Alessandro Dumas figlio, che fu già dominatrice tirannica del gusto teatrale.

Anch'egli, come l'Augier, rivela nel suo atteggiamento didascalico, nella sua smania di voler ad ogni costo indicare i rimedi ai mali che travagliano la società, la derivazione diretta dal romanticismo parolaio, affannato e preoccupato di un benessere terreno, l'esponente di quello spirito borghese che ha per dogma l'incontentabilità e la mutevolezza di opinioni. Egli ha fede ancora nel progresso umano, nel miglioramento delle istituzioni sociali e crede sua missione quella di muover guerra ai pregiudizi e alle leggi inique che ne sono l'espressione.

Aveva esordito nell'arte drammatica con un colpo di genio. *La dame aux camélias* segna veramente una data nella storia del teatro: " è il trapasso dal romanticismo a passioni eroiche al romanticismo più

---

(1) Cfr, T. Gauthier: «...*rien n'est plus beau que l'antique, rien n'est plus laid que le suranné. Le génie seul est eternel. Le talent est temporaire* (pref. di Les grotesques).

semplice espresso in passioni più umili, in sentimenti più intimi .. (1).

Per la prima volta forse, dal 600 in poi, si era visto un cuore femminile fremere e sanguinare veramente sulla scena. Il realismo spuntava fuori da questi ultimi getti della gran quercia romantica :eterna legge di natura che dalle rovine esprime una nuova vita. Avesse egli continuato su questa via! Invece di analizzare il cuore umano egli si mette in capo di riformare la società, trasforma il teatro in cattedra, in tribuna.

Tre bestie nere lo ossessionano: il libertinaggio, il disprezzo della legge, lo spirito di dissoluzione della famiglia. A questi mali deve porre rimedio lo stato con norme coattive rigorose che possono essere sintetizzate nel divorzio e nella ricerca della paternità.

Per queste idee egli teorizza combatte, condannando alla sterilità le sue maravigliose doti di osservatore pel quale la vita contemporanea non ha segreti. Tutti i sofismi più accreditati dell'opinione dei suoi tempi, sono stati da lui personificati e schierati in battaglia; scagliati l'un contro l'altro in una lotta immaginaria e titanica che soltanto lo scioglimento della commedia viene arbitrariamente a troncare.

Volendo contrapporsi al falso simbolismo dei romantici, Dumas ne crea un'altro più pericoloso, in quanto veste panni dell'epoca e non trova attenuanti nello spostamento dei tempi. In verità, egli dovè accorgersi che col fondare tutta la sua morale sulla coscienza collettiva e col trascurare quello ch'è di essa l'elemento essenziale, egli si era messo fuori di carreggiata; ma orgoglioso com'era, non volle riconoscerlo. Più arrendevole apparve nel riconoscere i suoi difetti artistici. Dopo l'insuccesso de *L'ami des femmes* ammise che *l'action y était en dedans et les théories en dehors*. Egli aveva messo veramente il dito sulla piaga dell'intera opera sua.

Un altro difetto, d'altronde, tiene egualmente lontane queste opere dal romanticismo aureo e dal clas-

---

(1) Bastianelli. *Saggi di critica musicale*. *Studio editoriale Lombardo, Milano.*

sicismo più recente ed è la loro aridità di ideale. La vita interiore è un campo tuttavia inesplorato per questi grandi agitatori di passioni. L'anima parla in essi un linguaggio di maniera, vi appare come avviluppata in una cappa fastidiosa di convenzione, e dovremo giungere fino a Becque per ascoltare l'aspra e dolorante poesia del cuore umano messo a nudo in tutta la sua palpitante miseria.

Tra i numerosi scrittori di qell'epoca ve n'ha ad ogni modo qualcuno, come il Pailleron, che senza possedere le doti brillanti di Dumas o la solidità di Augier, preannunzia forse meglio di costoro il teatro dei nostri giorni, per una tal quale tendenza all'analisi intima e alla pittura di costumi, espresse con un calore di fantasia poetica che nulla ha da invidiare al tocco squisito di un Donnay o di un Bataille.

* * *

Quanto alla farsa, essa ha naturalmente il tono che si conviene a quella massa di pasciuti borghesi, dalle spalle quadrate e dalla digestione eccellente. Labiche è il loro vangelo: Meilhac e Halévy che vengono dopo, sono già troppo spirituali con la loro operetta impertinente e annunciano un raffinamento della commedia - *vaudeville*. L'ironia fa la sua apparizione e comincia la sua opera distruttrice sottile e implacabile che condurrà all'acrimonia di Jules Renard e alla puntura di spilla di Capus.

Tutto procede e si rinnova rapidamente, febbrilmente quasi: Vittoriano Sardou, soltanto, resta impietrito nel meschino cerchio delle sue idee convenzionali. Ma ha avuto egli mai veramente delle idee? Da vario tempo in quà l'idolo delle platee borghesi ha avuto il fatto suo innanzi al tribunale dell'arte.

Lo hanno paragonato a Scribe: il suo maestro: ma quello che fu un merito per costui, venuto alla sua ora, è un demerito per l'altro. Scribe è un precursore: Sardou è lo sfruttatore di una situazione creata da altri.

Nello stampo della commedia Scribiana egli ha gettato il vuoto. Confessiamo che è un po' poco. La sua ambizione è stata di fare il pasticcio migliore di quello di Scribe: e vi è riuscito.

Le sue potenti qualità di osservatore, e la sua meravigliosa sicurezza di mano, sono diventate scienza di prestidigitazione. Ognuna delle sue opere è scritta in vista di un effetto da raggiungere: ad esso egli sacrificherà verisimiglianza dell'azione e verità di caratteri. Togliete al suo lavoro quel certo particolare materiale ed esso crolla come un castello di carte. In nessun altro il movimento assume parvenze tanto ingannevoli di vita; sì che lo si potrebbe assomigliare a quegli illusionisti che giungono a far vedere sullo sfondo nero la donna viva con la testa tagliata.

Il male si è che il favore dei pubblici sembrò dargli ragione.

Ma il pubblico, purtroppo, è quale lo formano gli autori. Dategli *L'Agamennone* di Eschilo e batterà le mani; pervertitelo con le varie Dora e Fedora e batterà le mani ugualmente.

Oggi soltanto comincia ad aprire gli occhi e fino a un certo punto!

Se Sardou fosse vissuto più a lungo egli avrebbe trovato nel cinematografo il suo vero campo di sfruttamento ed avrebbe provveduto largamente ai bisogni sentimentali di tutte le modiste ed i commessi in cerca di emozioni immediate. La sua artificiosa costruzione teatrale, che gli faceva considerare ogni dramma come una equazione dalla quale convenisse ricavare una incognita (1), non perde nulla, anzi! ad essere spezzettata in parti, in quadri e quadretti, intramezzati da brevi leggende e rare: quel tanto che i suoi burattini abilissimi non possono assolutamente esprimere coi gesti. “Son architecture n'est qu' en façade — scrive di lui un critico (2) — à l'intérieur sont utilisés des matériaux de démolition „.

Niuno può tuttavia constestargli il merito di aver elevato a sistema la mediocrità intellettuale della borghesia del suo tempo, e — quello che più importa — di aver dato un lodevole impulso alla tecnica moderna del dramma, venuta in tempo a rinsanguare l'anemizzata commedia di costumi. L'estrema semplicità schematica dei continuatori di Molière non poteva più bastare alle esigenze di un'epoca come la

(1) Prefazione de La Haine.
(2) Parigot, op. cit. pag. XX.

nostra ; e la lezione di Sardou non andò perduta per commediografi senza troppi scrupoli, quali il Bernstein e il Nicodemi, cui fu possibile, ai giorni nostri, rinnovare i successi d'entusiasmo e di cassetta familiari all'autore di *Tosca*.

Occorre aggiungere ancora, a sua discolpa, che la critica del suo tempo, pur essendo impersonata da scrittori quali Théophile Gauthier, Jules Janin, Francisque Sarcey e Saint Marc Girardin, nulla fece per combattere il cattivo gusto dilagante e richiamare l'arte drammatica alle sue più sane origini.

Francisque Sarcey, specialmente, domina questo periodo con la sua ombra nefasta.

Se Scribe è il Dio della scena, Francesco Sarcey è il suo profeta. Allevato al *biberon* del melodramma scribiano, questo padre eterno della critica, che per quaranta anni fece la pioggia ed il bel tempo nel teatro francese, ritenne sua unica missione quella di bandire il principio della *pièce bien faite*, innanzi alla quale avrebbero dovuto inchinarsi reverenti pubblico e critica. Tutta la sua onestà rude di provinciale, la sua dialettica vivace di libellista, la sua paziente opera di apostolo furono messe a servizio di un ideale drammatico degenerato e falso, se ve ne fu mai uno. Nessuna salvezza fuori della formula scribiana. Un lavoro costruito in base a questa formula era teatro : un lavoro costruito in base ad altra formula non era teatro. Verità d'ambiente ? analisi delle passioni ? umanità ? caratteri ? bubbole, fantasie da capi scarichi o da letterati in farnetico.

Povero teatro classico ! Povero Molière, povero Shakespeare ! Bisogna leggere le pagine, piene di una ironia amara che Enrico Becque dedica a Sarcey nei suoi *Souvenirs d'un auteur dramatique*. L'autore de *La Parisienne*, allora timido esordiente, portava a leggere al Maestro la sua prima commedia : *L'enfant prodigue*. Era imbarazzato e sapeva chequel massiccio uomo dai modi bruschi era anche un maleducato. Sarcey si rifiuta, naturalmente, conmal garbo, di leggere il lavoro " Tout le Sarcey que j'ai expérimenté depuis, était lá — commenta Becque — " le manque d'éducation, l'égoisme brutal, et cette importance si comique, qui restera toujours un de mes amusements ".

Quale profonda miseria! L'opera nefasta e interessata di questo principe della critica ha ritardato indubbiamente per un buon ventennio lo schiudersi dei nuovi germi; ma questi un giorno, sbocciando trionfanti, soffocarono finalmente sotto la loro lussureggiante vegetazione il vecchio cieco e testardo, avvinghiato ancora disperatamente alla roccia del vieto convenzionalismo scribiano. " Lorsque on se reporte à cette époque „ scrive il Thalasso (1) " on constate un abŷme tellement grand entre le théâtre et le roman qu' on a peine à croire qu' un même pays, à la même heure, ait eu deux genres de littérature differents, au point que l'un paràît être l'antipode de l'autre „

* * *

La formula naturalista, invano combattuta e deprecata dai fautori della vecchia tradizione, continuava però, inesorabilmente il suo cammino abbattendo gli idoli più ammirati, le idee più accreditate, in nome della fredda ragione, dell'individualismo, della verità.

Dallo sviluppo della formula sperimentale si avvantaggiano in modo speciale le scienze. Quanto alle lettere, se teniamo nel debito conto gli eccessi del romanzo sperimentale o della commedia *rosse*, dobbiamo pur riconoscere che essa ha non poco giovato a richiamare l'arte all'osservazione diretta della vita, all'ossequio della verità, all'amore per le tradizioni di un sano classicismo.

Sainte — Beuve, istituendo una specie di storia naturale degli spiriti, ricercando nell'opera letteraria l'espressione non più di una società ma di un temperamento, preannunzia l'autore di *Les origines de la France contemporaine*, con la sua indagine filosofico positiva applicata allo studio dell'ambiente, della razza e del momento storico.

L'azione sua e segnatamente quella di Ippolito Taine, fu decisiva sulla evoluzione dello spirito contemporaneo. Da un ventennio appena si è lavorato

(1) Le théâtre libre - Mercure de France Paris pag, 59.

attivamente nei vari campi del pensiero a scuotere il giogo della dottrina Tainiana, che si collega agli studi del Darwin e dello Spencer, intorno all'origine della specie e alla destinazione dell'universo.

In poesia, il lirismo si orienta verso l'espressione impersonale: Baudelaire, Lecomte de Lisle, Sully Prudhomme si fanno i portavoce del realismo senza illusioni, del pessimismo, dell'obiettivismo: giungono fino alla poesia scientifica; generalizzazione dell'emozione personale per mezzo della intelligenza filosofica.

Al Weltschmertz dei romantici, figurazione convenzionale dei desideri eternamente insoddisfatti, si sostituisce l'amarezza sconsolata, e pertanto più sincera, degli uomini che avendo vuotata la coppa delle illusioni, non vi trovano nel fondo se non noia stanchezza e nausea.

Tutto questo nell'epoca delle maggiori conquiste industriali e intellettuali, del maggior fervore di rivendicazioni morali e materiali delle folle! La letteratura viene ad accrescere lo stato di malessere e di irrequietudine che è caratteristica dei tormentati spiriti moderni.

Gustave Flaubert, assidendo il romanzo sulle basi granitiche della diretta osservazione psicologica, spiana la via al genio assimilatore di Maupassant, alla analisi implacabile di Zola, alla squisitezza torturante dei Goncourt, alle intuizioni profonde di Daudet. Attorno a costoro una pleiade di altri scrittori tutt'altro che trascurabili, la quale basterebbe da sola al vanto di un secolo e di una letteratura, si sforza di ricondurre quest'ultima alle sorgenti della trascurata verità, tuffando lo specillo dell'indagine fin nelle latebre più oscure e talora più repugnanti della vita vissuta, per trarvi gli elementi di uno scetticismo falsamente sorridente, di un misantropismo oscuro che giunge talora alla tragicità più accorata.

Un ardore inestinguibile spingeva i nuovi venuti a combattere contro la falsa letteratura del tempo, ad esalare in pagine roventi i loro sensi di umiliazione e di ribellione contro la servitù intellettuale in che i rappresentanti della abusata *routine* si sforzavano di mantenere le folle.

Nel suo interessante volume “ *Le naturalisme au*

théâtre (1), Emilio Zola ci offre un'eco sonora dei contrasti epici, delle dispute violente che accompagnarono sulla scena lo sfasciarsi delle vecchie convenzioni e l'affermarsi della nuova estetica rivoluzionaria.

Noi abbiamo per noi — scriveva l'autore de' *L'assommoir* — l'eterna forza del vero. Poco a poco il pubblico sarà con noi, quando sentirà il vuoto di questa letteratura lambiccata che vive di formule belle e fatte. E poi non è il pubblico che deve imporre il suo gusto agli autori. In letteratura non può esistere altra sovranità fuori del genio. La sovranità del popolo è quì una credenza imbecille e pericolosa.

Oggi invece si è detto tutto quando si afferma che un lavoro è *opera di teatro*. Forse che al tempo di Molière o di Racine un critico avrebbe osato lodare uno dei loro capolavori dicendo : è del teatro ?..

“ C'est que notre public est pourri maintenant. Il lui faut de grandes machines compliquées. On l'a mis au régime du roman feuilleton, et des mélodrames où les ducs et les forçats s'embrassent. La plus part des critiques font du théâtre une chose bète. Le théâtre - disent - ils - c'est ça : et il semble qu' ils professent un cours d'ébénisterie. „

Il successo ottenuto dall'*Arlésienne* nel 1877 e dall'*Amico Fritz* nel 1876, nonostante la semplicità della favola, lo incoraggia.

Le recite di Salvini a Parigi gli fanno impressione.

Questi attori italiani, che non si curano del pubblico, che quando parlano od ascoltano, si indirizzano realmente al loro interlocutore, che voltano le spalle alla platea, che non si avvicinano alla buca del suggeritore come un tenore che sta per lanciare la sua grande aria, destano l'ammirazione dell'autore dei Rougon - Macquart.

Non si arriverà dunque mai da noi a tanto ? esclama.

“ Notre théâtre aurait tant besoin d'un homme nouveau qui balayât les planches encanaillées, et qui opérât une renaissance dans un art que les faiseurs ont abaissé aux simples besoins de la foule ! Oui, il fau-

---

(1) Paris. Charpentier 1881.

drait un tempérament puissant dont le cerveau novateur vînt révolutionner les conventions admises et planter enfin le véritable drame humain à la place des mensonges ridicules qui s'étalent aujourd' hui...

Lui seul.. fournira la façon d'être de l'intelligence contemporaine. Balzac s'est produit dans le roman, et le théâtre est fondé. Quand viendront les Corneille, les Molière. les Racine, pour fonder chez nous un nouveau théâtre ? Il faut espérer et attendre... „

Così Emilio Zola presentiva i nuovi tempi : contro la dottrina dei romantici proclamante la bellezza del passato e delle idee astratte, egli osava affermare che la poesia è dappertutto, e specialmente nel presente e nel reale. Ogni fatto, ad ogni ora, ha il suo lato poetico e suggestivo. Noi sfioriamo col gomito eroi ben più grandi e potenti delle marionette create dai facitori di epopea.

Vicino al père Goriot, a Mercadet, a Birotteau, tutti gli eroi greci e romani della tragedia classicizzante o del dramma vittorughiano diventano soldatini di stagno. " Prenez donc le milieu contemporain, et tâchez d'y faire vivre des hommes : vous écrirez de belles oeuvres „.

Torniamo alla semplicità dell'azione, allo studio psicologico e fisiologico dei personaggi, e ricondurremo l'arte nel teatro ! " Dove è dunque l'autore sconosciuto che dovrà fare il dramma naturalista ? Il dominio del teatro è libero. A quest'ora in Francia, una gloria imperitura aspetta l'uomo di genio, che riprendendo l'opera di Molière, taglierà in piena realtà la commedia vivente, il dramma vero della società moderna „.

E quest'uomo tanto atteso, invocato con i desideri più ardenti e con la fede più intensa è venuto, e si è chiamato Enrico Becque.

2) Enrico Becque e l'opera sua.

E. Becque.

Chi consideri la vita di quest'uomo che fu indubbiamente il più grande scrittore di teatro del secolo, dopo de Musset, e segua passo passo la triste odissea di questa coraggiosa intelligenza votatasi spontaneamente alla solitudine ed alla oscurità pur di non profanare il proprio superbo ideale dell'arte, sente in realtà stringersi dolorosamente il cuore ed è tratto a dubitare delle cose più nobili e più sacre.

Come dei precursori e degli apostoli, si può dire di lui che gli odi partigiani e le ire bieche degli invidi lo perseguono fin oltre la tomba e vietano tuttora alla sua austera figura di prendere quel posto nella estimazione dei posteri, cui le danno diritto l'altezza dell'ingegno e l'importanza della rivoluzione compiuta.

Ma già Henry Baüer nel discorso pronunciato innanzi al feretro di colui che visse triste e misconosciuto, preconizzava a lui la sorte di tutti gli scrittori classici: quella di entrare all'indomani della morte, immediatamente, nella luce della immortalità.

Colui che dette al teatro almeno due capolavori destinati a superare i secoli, che à aperto la scena alla verità e all'umanità, visse gli ultimi anni mercè i soccorsi di pochi amici generosi e morì povero. Ora questo è logico e bello. Per una specie di compenso ideale, questa opera che non ha nulla fruttato in vita al suo autore, appare ai nostri occhi più alta e più pura: la vita e la morte nella povertà di questo grande scrittore ci appaiono esemplari e gloriose, di fronte ai facili guadagni dei trafficanti ch'egli avrebbe potuto ma non volle imitare.

Disse di lui Emilio Zola: " de ce temps-ci, ce que je crois le plus sûrement destiné à survivre, c'est *Les corbeaux* et *La parisienne* „.

Tutto il teatro contemporaneo è uscito dalla magnifica fucina di questo scrittore che fu accusato di sterilità perchè dopo aver veduto naufragare nella villania e nel ridicolo dieci anni di lavoro ostinato, di genialità, di riflessione, si rifiutò di dare altro materiale in pasto ai suoi denigratori e prese la sua

rivincita in privato, aguzzando contro di essi le freccie scintillanti della sua caustica ironia. Si formò contro di lui una leggenda di misantropia, di maldicenza accanita: ed egli fu invece dritto e leale, ebbe in ispregio le compromissioni mondane e tenne sempre la sua porta aperta ai giovani autori che chiedevano incoraggiamento e consiglio al maestro del nuovo teatro.

Sainte Beuve ha detto che c'è in ognuno di noi un poeta morto giovane, al quale l'uomo sopravvive. Al poeta Becque, all'anima candida e generosa, dobbiamo *L'enfant prodigue* e *Michel Pauper*: all'uomo provato da tutte le lotte e le miserie della vita dobbiamo *I corvi* e *La parigina*.

Enrico Becque aveva trentun anno, quando il 6 Novembre 1868 fece rappresentare il primo di questi lavori. Tutte le porte erano chiuse al giovane esordiente. Sarcey, con la mala grazia che gli era familiare, si era rifiutato di leggere la commedia, e il timido scrittore aveva dovuto subire tutta l'umiliante odissea delle ripulse e dei mancamenti di parola. Finalmente un giorno, l'intervento inopinato e leale di Sardou, ch'era un onestuomo, riesce a far accettare il lavoro al *Vaudeville*. La commedia era piacevole: ottiene buon esito. Poco è mancato che Becque non continuasse per la medesima via e finisse autore comico. Non v'era certo difetto di spirito nel *Figliuol prodigo*, e nemmeno di fantasia umoristica e caricaturale.

Vi troviamo dipinto, alla buona, l'ambiente pettegolo e meschino di una piccola città di provincia, donde Teodoro, una specie di Cherubino borghese, si prepara a partire per la *ville lumière*, sulla quale l'onesto genitore fa assegnamento per agguerrire il suo rampollo alle turpitudini della vita cittadina. Le avventure d'ogni specie che capitano all'ingenuo provinciale nella città dei piaceri, complicate dall'arrivo del padre di Teodoro, che viene a cercarvi il figlio, fanno terminare la farsa con una grande risata franca e lieta. Ma quello che l'esposizione dell'argomento non potrebbe mai far rivelare a sufficienza, si è il talento naturale di osservazione ed il senso straordinario di vita che l'autore de *I corvi* profonde in un soggetto degno appena di un imitatore di Labiche.

Siamo ben lungi qui dalla *verve* pagliaccesca, sfoggiata da tutti i mediocri compositori di farse, per istrappare la risata insulsa, bensì ci troviamo in presenza di una vera forza di analisi, che si adopera ad afferrare i rapporti delle cose, e che rivela in pochi tratti le caratteristiche più intime e profonde degli individui, fissando con accento di verità incontrastabile le anomalìe, le contraddizioni, le compromissioni di una società e di un ambiente.

Sarcey stesso non può a meno di scrivere nella sua appendice del *Temps* : " Ce jeune homme a reçu de la fée du théâtre ce don qui tient lieu de tous les autres : la gaîté. „ " La gaiezza? — trova ragione di commentare il Parigot nel suo non troppo equanime studio sull'opera di Becque (1). Allegri I *Corvi*? Allegra *La parigina*? Ecco una bella prova di critica divinatoria. E fa colpa quasi al povero Becque di aver abbandonato i facili trionfi di " vaudevillista „ ai quali lo chiamava il suo " straordinario temperamento drammatico „ per cangiarsi in un misantropo dall'umor nero e sterile, che si compiace delle sue crudeltà volute e le getta in pasto al pubblico con aria di sfida.

Non si potrebbe essere più *professoralmente* asserviti alla scuola del buon senso, sì da non vedere quanta dolorosa e sincera amarezza si nasconda sotto il pessimismo corrosivo del Becque, e quanta ricchezza inesauribile d'umanità triste e dolente, sotto quella sua forma irritante, tormentata come la stessa vita. Le idee e le tendenze della nuova arte, dopo i lunghi tentennamenti subiti nel teatro, trovano in lui la loro espressione meglio piena. Egli è in realtà il primo uomo libero, che osi pensare col suo cervello ed esprimere il proprio mondo interno senza che gli facciano velo preconcetti di scuola o di *routine*. Se egli concepisce una commedia, non lo fa nel solito modo, coi tipi artefatti, col lieto fine, con la tesi più o meno voluta dei tardi epigoni di Scribe; ma alla maniera di Flaubert, dei Goncourt, di Maupassant, per portare sulla scena un episodio significativo della vita di tutti i giorni, còlto con genuità di osservazione, e seguito in tutta la libertà del suo sviluppo.

(1) p. 404 op. cit. Di altre acute osservazioni sul teatro del B, ci avvarremo nel presente capitolo.

Così è ne *I corvi*, la prima delle sue opere di polso, in cui la tradizione classica rivive splendidamente al di fuori da ogni costrizione di scuola e di formula.

“ J'avais été frappé bien de fois — scrive lo stesso autore — lorsque une famille a perdu son chef, de tous les dangers qu'elle court, et de la ruine où elle tombe bien souvent. C'était une thèse si l'on veut. C'était plutôt une observation générale, très simple et très nette, et qui pouvait encadrer une pièce sans nuire à la véritè des caractères „ (1)

Il primo atto ci trasporta senza preamboli nel bel mezzo di una famiglia borghese di tipo comune.

Vigneron padre, associato a Teissier nello sfruttamento di una grande officina, è l'industriale che partito dal nulla, è riuscito, la mercè di un lavoro accanito ed intelligente, a costituirsi una fortuna non ancora consolidata, ma tale insomma da assicurare alla moglie di lui ed ai quattro figliuoli una esistenza facile e spensierata. L'ambiente è colto dal vero con sfumature sottili e tratti sapienti: presentiamo subito in Vigneron il lavoratore un po' grossolano, che è sempre in casa sua di passaggio, come un nomade, e che il pensiero rivolto perennemente ai propri affari, apre volontieri i cordoni della borsa, per far quasi dimenticare la sua perenne assenza. La signora Vigneron, buona massaia arricchita non priva d'orgoglio, ma piena di sollecitudine pel proprio marito, non ha aspirazioni che vadano al di là della saggia educazione dei figli. Le ragazze sono tre temperamenti diversi: spirito pratico e casalingo l'una, sentimentale e passionale la seconda, più delicato e sensibile la terza. Gastone, l'unico maschio, è il buon figliolo allegro e insignificante, avvezzo a non bussare invano alla cassa paterna e che svanirà come un'ombra al primo tocco della sventura. La quale si presenta fulminea, sconvolgente, mentre si festeggia il contratto di nozze di Bianca con il nobile di Saint Genlis, sotto forma di colpo apoplettico toccato al misero Vigneron come a bue sul lavoro. È la confusione, lo sbandamento generale. Un uragano è piom-

---

(1) *Souvenirs d'un auteur dramatique*, Paris 1895, p. 20,

bato sulla vita molle e dolce di questi esseri, ignari di tutte le difficoltà che può apportare la mancanza di un punto d'appoggio, di un pugno solido che sappia stringere in un fascio le volontà incerte e vacillanti per difenderle contro le insidie e i pericoli della esistenza.

Più ancora di quella morte, per quanto pianta con tutte le lacrime di quattro donne smarrite e di un giovane imbelle, il quale non trova nulla di meglio da fare se non arruolarsi, è opprimente lo spettacolo di quello stuolo di corvi piombanti d'ogni dove su quel cadavere ancor caldo, per saziare la loro bramosia di danaro o di prede umane: lugubre accolta di miserabili certo, uomini nella più comune accessione della parola, col fardello di tutti i loro istinti e tutti i loro vizi, e perciò portati inconsciamente a profittare della debolezza e della inesperienza di quattro povere donne " che non si intendono di affari... Che cosa è il commercio, in fondo, se non un vantaggio del più astuto cui corrisponde un danno del più ingenuo? Non è colpa di Teissier, il socio del defunto, se la liquidazione del bene comune apporta al vivo la parte più cospicua; non è colpa del notaio Bourdon, se la vendita di terreni fatta in cattivi momenti, frutta guadagni irrisori... È piuttosto la legge di Darwin trasportata nella mischia civile, a provare, secondo le parole di Rénan, che l'immoralità umana supera l'immoralità trascendente.

E così la sinistra compagnia, il codice alla mano, si stringe intorno alle povere donne, serrando sempre più, di ora in ora, la morsa fatale che dovrà polverizzarle.

Il matrimonio di Bianca è andato in fumo: un Saint Genlis non può sposare una borghesuccia senza più fortuna, anche se, profittando della inesperienza di lei, l'ha fatta sua. Alla sorella minore si chiuderanno inesorabili tutte le porte quando tenterà di guadagnarsi la vita dando lezioni di canto, e Maria, la maggiore, dovrà difendere la sua purezza contro i grossolani appetiti del cinico Teissier, sedotto più che dalla gioventù di lei, dallo spirito pratico ch'ella possiede.

E la povera madre, che dopo otto giorni sta ancor là irresoluta a piangere la sua disgrazia, non trova

di meglio che appoggiarsi ad ogni istante ed inutilmente sul consiglio vacillante delle ragazze. È un flusso di parole senza atti, e le braccia ricadono sfinite, e le gambe tentennano e la collera muore in uno stupore doloroso. È come una via senza uscita; o meglio la via esiste, ma è un rompicollo addirittura: nientemeno che una richiesta di matrimonio da parte di Teissier vecchio, disonesto e cinico. Nuova e angosciosa consulta fra le povere donne: — Non accettare, Maria, è un mercato. — Sarebbe la nostra salvezza, mamma.... — Sarai infelice, figlia mia — Assicurerò il vostro avvenire. — Sarai la serva di quell'uomo esoso..... — La mia schiavitù durerà ancora per poco.... — A questo sono ridotte le infelici creature, a questo finale accorante sacrificio, che chiude con un colpo da maestro questo dramma così umano e disperato. È una fine o un principiò? Maria che sposa un uomo odiato per salvare i suoi, rappresenta l'epilogo mostruoso di una lunga serie di iatture, rappresenta la condanna più atroce della società umana, il convincimento che è inutile la lotta, che conviene e converrà sempre inchinarsi a soffrire.

Pure, anche triste, anche ingiusta, la vita merita sempre la pena d'esser vissuta: questa è la filosofia che emana da codesta conclusione amara. Eppoi la sorte non prepara sovente dei compensi?

Quella fortuna della quale le Vigneron furono indegnamente spogliate non potrà tornare ad esse riconquistata a prezzo di duri sacrifici e delle più avvilienti concessioni? Nell'ultima scena del dramma, quando il matrimonio è fissato e si presenta un fornitore a pretendere di nuovo, inurbanamente, ciò che gli fu dato, Teissier nel liquidare con la consueta scaltrezza quello che ormai è diventato un suo affare, non può a meno di concludere: " Ah, ma chère Marie, depuis que votre père est mort, vous n'êtes entourée que de fripons. „ Ora questo è un tratto di genio, e l'ironia spietata di questa conclusione ci va dritta al cuore.

Nessun'opera, forse, nel teatro contemporaneo, ha serrato la realtà più davvicino; ha fatto meno concessioni al mestiere. Qui non intreccio, non azione complicata, ma il corso naturale degli avvenimenti fermato, condensato ed inciso col bulino di una os-

servazione che a forza di essere esatta diventa spietata. Nessun colpo di scena, se si eccettui forse la rivelazione della sua colpa che Bianca fa alla sua futura suocera, ed il grido: Preferirei essere la sua amante piuttosto che la moglie di un altro, grido che serve a preparare — come ben nota il Parigot — l'insulto di *fille perdue*, da parte di Madame de Saint Genlis.

E quale potenza evocatrice di caratteri, quale maestria nella scelta dei tipi! Teissier, Bourdon, la Saint Genlis, perfino i personaggi insignificanti, vivono una loro vita particolare ed intensa; e la perfezione dei tipi è la marca di fabbrica del genio.

È stato rimproverato al Becque il tono monotono e lugubre della commedia: quattro donne in lacrime e degli uomini vestiti di nero, seri, compunti; che sotto la maschera dell'ipocrisia sociale lasciano scorgere l'irrimediabile bruttura dell'intimo: non un raggio di sole, non un sorriso di gaiezza, non un momento di respiro: ecco indubbiamente un lavoro mal fatto: *plein de trous* come diceva il Sarcey, di quelli che non piacciono al grasso borghese il quale aspira ad una digestione indisturbata. Perfino i tratti di spirito, se ci è dato di incontrarne, sono di quelli che mettono un brivido di freddo nella schiena: " Il faut que veniez avec votre mère et vos soeurs visiter ma maison de campagne — dice Teissier a Maria. — Vous n' abîmerez rien, vous n'êtes plus des enfants. Vous déjeunerez chez vous avant de partir et vous serez de retour pour l'heure de dîner. —

Da ogni parola o quasi traspare il ghigno beffardo di Becque, il suo sguardo freddo ed implacabile, il quale sembra dirvi: Che posso farci io se la vita è cattiva? E dobbiamo viverla, purtroppo!

Nessun commediografo dall'autore di *Giorgio Dandin* in poi aveva saputo offrirci una creazione umana così viva e dolorosa. Gli è che Becque era della stessa razza dei Molière e dei Balzac. E se a lui ha fatto difetto quel senso luminoso della vita, che per Henry Bordeaux è il contrassegno delle più alte intelligenze, dovremo darne colpa piuttosto alla sorte maligna che si accanì contro l'autore de *I corvi* che non ad una deficienza del suo temperamento, aperto per natura a tutte le cose belle e nobili.

* * *

" J'avais présenté " *Les Corbeaux* „ partout et partout ils avaient été refusés. J'aì promené la pièce pendant cinq ans. Ils ont fait deux grandes tournées : celle des directeurs et celle des auteurs. „ (1) Quale strazio ! E tutto ciò in un epoca in cui i teatri parigini rigurgitavano di pasticci indigesti da cui esulava ogni soffio d'arte e di verità ! Aspettando che venisse la sua ora, Becque compose un atto : *La navette*, che dopo aver subito molte peripezie, riuscì ad essere rappresentato sulle scene del Gymnase.

Si tratta di un piccolo quisito lavoro che non aggiunge nulla alla gloria del suo autore : *une goutte de mysantropie concentrée* secondo le parole di Louis Gandérax : ma in esso è già, in germe, *La parigina*, e a tale titolo esso avrà sempre diritto a una menzione nella storia del teatro. *Adele* ha un amante, un bravo giovane che fa le spese e del quale ella è naturalmente stufa, e un amante del cuore, povero come Giobbe,

Un improvviso colpo di fortuna mette quest'ultimo in grado di rimaner padrone assoluto del campo. Ma ogni ufficio porta con sè le sue attribuzioni. Il nuovo protettore non riuscirà meno noioso, sospettoso, scrutatore dell'antico, onde l'astuta ragazza penserà bene di richiamare a sè l'altro, facendogli prendere il posto, rimasto vacante, di amante del cuore.

Morale : quando una donna mette a prezzo i propri favori, ha sempre bisogno di una relazione disinteressata che giustifichi ai propri occhi quella interessata.

Ovvero anche : ogni situazione regolare, o per meglio dire ufficiale, ha in sè il pregio della sua stabilità, e a volersene sbarazzare, si finisce il più delle volte col fare un salto nel buio.

Tale è, in fondo, l'insegnamento che emerge da quel capolavoro d'immoralità sottile che è *La parigina*. Abbandonando la fantasia lugubre de *I corvi*, Henri Becque lascia qui briglia sciolta alla sua sca-

(1) *Souvenirs, d'un auteur dramatique.* — op, cit.

pigliata vena satirica, a quello spirito di ironia mordace che fa di lui lo scrittore di teatro più paradossalmente caustico della moderna letteratura francese.

Ricordate l'esordio? Il sipario si alza su due che si bisticciano: un uomo che vuol vedere una lettera ed una donna che l'ha rinchiusa in uno stipo: una perfetta scena di gelosia coniugale, tutta sfiorettata di richiami alla morale e alla dignità di condotta, che termina con un " *Prenez garde: voilà mon mari* „ da parte della donna sempre vigíle ed all'erta. Quei due non son altro che amanti e tutta quella pompa di sospetti gelosi, di rimproveri di parata non serve ad altro che a coonestare un adulterio sistemato e diremmo quasi legalizzato, come se avesse il riconoscimento del sindaco e del prete.

Al marito vero, quello decorativo, non restano se non gli attributi ufficiali della sua carica ed il privilegio — assai più ambito — di poter conservare quella tranquillità di spirito per la quale egli ben merita l'epiteto del *più felice dei tre.*

Ciò posto, non c'è da meravigliarsi se Clotilde, avida com'è di libertà ed incapace di sostenere un giogo sulle sue delicate spalle, pensi di riacquistare la sua piena indipendenza e di scegliersi — poichè proprio le è necessario — un buon diavolo di amante, che risponda ai suoi gusti ed alla sua esperienza raffinata. E lo sceglie, e sarà questi un certo signor Simpson, un figlio di famiglia, un ragazzone più scipito e noioso dell'altro. Figuratevi che egli di pieno inverno ha il coraggio di preferire a Parigi il suo buco di provincia con i suoi cani ed i suoi cavalli! Quale lezione per Clotilde! E quale esame di coscienza! " Nous sommes faibles, changeantes, coupables, qui nous nous laissons entraîner toujours, qui remontrons des maladroits qui ne nous aimènt pas comme nous le voudrions, ou des ingrats, ce qui est pis; qui n'ont de l'estime ou de l'affection que pour eux — mêmes!... On se rencontre, on se plaît, on se sépare: c'est l'histoire de tous les jours... „ Noi andiamo sovente verso quelli che amiamo, ma torniamo sempre a colui che ci ama: oh, potenza magnifica dell'amore! E più in là ancora esclamerà a mò di conclusione, riaprendo le braccia al povero Laffont, sempre pronto a gettarvisi: " Que de mots n'avous nous employés pour

revenir au même point ! .. Non è qui sintetizzata in pochi tratti tutta la filosofia della vita? Ah, sì! purtroppo, il nostro desiderio incessante ed inappagabile ci condanna di perpetuo alla ricerca di un bene illusorio, che poi la dura esperienza delle cose viene a convincerci come nulla sia in genere preferibile alla nostra piccola nicchia, al posticino conquistatoci a fatica, il cui bene riusciamo ad apprezzare solo in virtù del contrasto.

Questa Clotilde Du Mesnil, che avendo attraversato al pari di una salamandra il fuoco delle molteplici passioni, era pervenuta a raggiungere senza brusche scosse quella che un critico ha definito *l'installation confortable dans l'adultère*, è il prototipo di tutta una generazione di donne moderne, più ancora, l'espressione di una certa femminilità capricciosa che è tanta parte della vita sociale dei nostri tempi.

Ama forse la Parigina? E che le importa? Le basta di sentirsi amata; di sentirsi circondata da quelle cure affettuose e galanti che per una donna della sua specie tengono luogo di sentimento; senza le quali anzi, non potrebbe vivere. Creatura fragile e delicata, essa gode nel sentirsi tutta avviluppata da questa atmosfera di desideri alla quale essa non partecipa: idolo deiforme intorno al quale fumano i turiboli d'incenso e le preghiere vengono sussurrate a mezzo da volti pallidi, nell'ombra. La parigina non è fatta pei contrasti rumorosi, le vicende tragiche, i dispetti violenti: tutte cose da lasciare al bagaglio romantico, di illacrimata memoria; e però non v'ha espediente sottile, non astuzia raffinata ch'essa non escogiti pur di evitare un disordine alle sue abitudini di vita, un turbamento nel suo tranquillo focolare.

A vederla muoversi con tanta grazia e tanta abilità nell'ambito della sua vita intima, ponendo mente a non urtare passando qualcuna delle graziose chicchere che le inceppano i movimenti, c'è da chiedersi se questa e non altra debba ritenersi la sua missione di donna di moglie e d'amante. Ed invero, tutte le sue azioni si compiono in virtù di un principio d'ordine che sarebbe cinico se non fosse provvidenziale, tanto spirito di praticità ella sfoggia negli impianti del suo cuore al pari di quelli domestici.

Cerebrale ed impulsiva, pupattola di lusso e creatura di vanità, piccolo mostro di macchiavellismo e provvida dispensatrice di benessere *confortabile* a tutti coloro che l'avvicinano; amante per convenzione, amata per necessità, frutto delizioso della convivenza sociale dovunque, come da noi, il mondo sia organizzato sulla base della monogamia, cioè dell'inganno: Clotilde è la creatura indispensabile alla nostra sete di femminilità, essa che è donna fino alla punta dei capelli; l'essere che noi stessi ci siamo creati per la nostra gioia e per il nostro tormento, corrotta e corruttrice a sua volta, figlia delle nostre opere e del nostro desiderio, e perciò irresponsabile, vaga, incorporea, fatta della stessa materia dei nostri sogni più malsani.

Parigina è il suo nome; e il nome suonò offesa come una ingiuria, tanto che v'ha ancor oggi spiriti forti, come il Bordeaux, i quali si sono rifiutati di vedere in questa donna, la cui storia comincia dal secondo amante, il prototipo della donna di Parigi.

Concepita forse in un'ora di misoginismo feroce o di supremo disgusto per la menzogna amorosa inscenata dai romantici, questa creatura di Enrico Becque ci toglie pur sempre la facoltà di appassionarci alle tisiche cortigiane, trascinanti per la penombra della stanza i singulti della tosse dilaniatrice; alle superbe regine innamorate fino alla follia di un bandito o di un corsaro; alle povere vittime colpite da un disprezzo sociale immaginario per aver dato libero corso ai propri trasporti d'amore.

Clotilde Dumesnil rappresenta l'amore particolare del suo tempo: non tutto l'amore, perciò. Essa ha una propria maniera di condursi tra annoiata e delusa, tra nervosa e piangente, tra spiritosa e tenera che è indizio di tutta l'evoluzione compiutasi nel piccolo cervello di tante donne odierne.

* * *

L'*Elena de la Roseraye* di *Michel Pauper* (1) è qualche cosa di simile con qualche aspirazione sdegnosa

(1) Rappresentato nel 1870 a spese dell'autore alla Porte S. Martin. Il protagonista di questa commedia è un povero diavolo d'inventore,

di più ed un residuo, ancora, di un romanticismo non bene eliminato. La commedia è anteriore di molto a *La parigina*.

Da Clolilde du Mesnil, infatti, vi sareste invano attesi il colpo di testa della eroina di *Michel Pauper*, capace di darsi corpo ed anima nelle mani di un bruto, dongiovanni da caserma, per la semplice ragione ch'è un forte, anzi un prepotente, e che la terrà a dovere come una cavallina di sangue della sua scuderia. Ella, la fiera, la orgogliosa, la spirituale, capace di insultare il marito perchè è buono, perchè è umile e l'adora, sarà sempre in fondo all'anima la cortigiana, che è di colui che la batte, e che sotto l'insulto crudele sente fiorire sulle labbra le più brucianti parole d'amore.

Tale dunque, secondo Enrico Becque, noi abbiamo reso la donna: idolo ingemmato ma insensibile sul piedistallo della nostra idolatria o vittima cosciente della nostra brutalità; poveri ciechi che provvedendo agli interessi immediati e materiali del nostro egoismo, ci siamo da noi stessi scavata sotto i piedi la fossa destinata ad accoglierci.

Di un siffatto giudizio il Becque stesso, colto forse da resipiscenza, ha voluto fare ammenda onorevole scrivendo *Le donne oneste*: uno scherzo, un *lever de rideau*, ma nel quale è tutta la galanteria delicata di un vecchio scettico che vuol far dimenticare i suoi offensivi sarcasmi ed il suo umor nero di pessimista.

Pure le sue donne oneste sono — vedi caso — o delle povere provinciali un po' lontane dalle raffinatezze della vita parigina, o appartengono, come le Vigneron dei *Corvi*, ad una famiglia di piccoli borghesi, nei quali le intimità di vita e i pregiudizi d'origine tolgono la possibilità ed il desiderio di relazioni peccaminose. E ancora, ancora.... Bianca Vigneron, la pura fanciulla, non si è data al suo fidanzato Saint Geneis prima del matrimonio, nonostante gli esempi di rettitudine e di vita onorata che riceve sotto il proprio tetto?

sfruttato da birbanti, vittima di un amore disgraziato e di un alcoolismo eroicamente combattuto. *Michel Pauper* è il primo lavoro con intenzioni socialiste.

Orbene, in tutto questo, è troppo visibile la preoccupazione di esseri più veri della stessa verità, e non si saprebbe dar torto ad un critico acerbo del Becque, quando osserva che " c'est un mauvais signe pour la vérité, qu' on soit amené á y mettre tant d'esprit „.

Sembra in realtà che egli abbia guardato la vita con un solo occhio sarcastico armato di un monocolo di scetticismo: il suo campo visivo rimane pertanto ristretto e limitato. Lo spettacolo delle grandi passioni e delle vicende decisive per le sorti dell'umanità non ha il potere di attirarlo: lo seducono gli angoli, la penombra discreta ov'egli indaga e scava con l'acutezza crudele di una lama che frughi i cadaveri sulla tavola incisoria. " Du Balzac au compte goutte „ lo ha definito con irriverenza Henri Bordeaux, e certo, la sua filosofia della vita. è facilmente compendiabile in due o tre aforismi, dei quali i suoi lavori potrebbero dirsi l'illustrazione vivente: l'amore, eterno equivoco, illusione dei sensi o dello spirito, sul quale riposa tutto l'ordinamento della famiglia e della società; il mondo, lotta perenne dei deboli contro i forti, nella quale questi finiscono sempre e fatalmente col trionfare.

Già prima di lui il signor di Voltaire aveva costretto l'immaginazione naturale ad incanalarsi nelle strettoie di una formula analoga ed aveva finito, come l'autore de *La parigina*, col prendere le parole per la cosa, e i portati della sua bile per un sistema filosofico.

È un vero peccato — a questo riguardo — il veder tante qualità eminenti, tanta genialità, un così acuto senso della vita incespicare così di sovente nella trivialità voluta e nella grossolanità provocante di un pessimismo senza attenuazioni.

Il difetto è comune, d'altronde, a tutta o quasi la letteratura del tempo, ed è ripagato ad usura da una limpidità di concezione eccezionale, da un sovrano disprezzo per tutti quei riempitivi, quelle disgressioni, quei virtuosismi che il teatro di allora soleva concedere in pasto ai cattivi gusti del pubblico.

Aboliti i personaggi compiacenti che si prendevano il disturbo di mettervi al corrente, fin dalla prima scena, delle abitudini della casa e di dar tempo

ai protagonisti di far la loro entrata *ad effetto*; soppressi i ragionatori di dumasiana memoria, incaricati di farsi il portavoce delle idee dell'autore: noi ci troviamo fin dall'inizio trascinati in pieno dramma tra botte e risposte che s'incrociano agili e nervose, dando l'impressione reale di vita vissuta. A forza di ritoccare, di grattare, di correggere, Becque è riuscito, come ben dice Henry Bordeaux, a scrostare tutto il belletto della letteratura e a raggiungere un accento di verità assoluta. Se è vero che l'arte consiste non già nel trascrivere servilmente la natura, bensì nel ridurla alle giuste proporzioni, nel limitarla all'essenziale, niuno merita più di Becque il nome di artista.

Non possiamo tuttavia disconoscere che una concezione siffatta del teatro non va scevra da alcuni inconvenienti: principali fra essi la rigidità schematica del dialogo e la monotonia dell'azione, affidata esclusivamente a quelle tre o quattro persone che per lo spazio di più atti vanno e vengono sulla scena, alternandosi a vicenda, il più delle volte senza motivo apparente.

" Le mari entre, s'installe, parle de ses affaires et sort. L'amant paraît, s'assied, cause de son amour et va dîner: il revient, n'a pas dîné, cause de son amour. Il était un petit navire!... Puis le mari rentre, parle de ses affaires... Si cette histoire ne vous ennuie, nous allons la recommencer.... „ (1).

A parte la spiritosità maligna del critico, noi tutti, rileggendo o riascoltando l'opera del Becque, proviamo a volte l'impressione che si ha dinanzi a certi scorci troppo arditi del Tintoretto, che per abuso di virtuosismo cadono nell'affettato e nel violento. Oltre a ciò lo sforzo di contenere il dramma entro un'unica situazione, per di più immobile; se rappresenta da un canto una salutare reazione contro la commedia dai molteplici intrighi, rassomiglia un po' a quelle di certi atleti da circo, i quali nascondono sotto la smorfia di prammatica la contrazione dei muscoli che la fatica dell'esercizio procura loro.

Ma più assai che nel maestro il difetto sarà visi-

(1) Parigot, op. cit. p. 440.

bile nei suoi numerosi imitatori, i quali si faranno addirittura un canone assoluto della povertà scheletrica di composizione ed alla commedia ben fatta pretenderanno di sostituire la commedia bene osservata.

In codesta mancanza quasi completa di fantasia e d'imprevisto; in codesto procedere serrato sulla falsariga di una logica implacabile, consiste in ultima analisi, la caratteristica della scuola positiva.

Ma l'osservazione impassibile di un fatto umano, sia pure colto nella sua fase più espressiva, non potrà mai render tutto il lavorio parallelo e direi quasi sotterraneo del pensiero. Tutto il mondo misterioso dell'anima, coi suoi legami inafferrabili, con le sue determinanti imprevedute, coi suoi rapporti trascendenti; tutto quanto è fascino dell'ignoto, mistero della vita e della morte, poesia sublime dell'universo e dei suoi destini, rivelata all'uomo nelle tormentose e quotidiane meditazioni intorno all'ineluttabile, rimane inesorabilmente chiuso all'indagine di questi acuti analizzatori, come lo spirito che si libera trionfante di sotto il bisturi dell'anatomista.

E tempo venne, di lì a poco, che all'intelligenza dell'autore fu dato spaziare nei campi dell'idea, oltre che in quelli della psicologia, e sarà questa, invero, la massima, la sola conquista realizzata dall'arte, dappoi che essa apparve nella sua forma più antica e più perfetta.

Ma la generazione d'oggi non potrà non consacrare la sua riconoscenza commossa, a colui, che primo, armato soltanto del suo genio e della sua fede, osò sbarazzare il cammino da tutta la selva di piante parassite che minacciavano di ostruirlo ed aprire il varco alle future conquiste. Quest'uomo lascia in eredità ai posteri due opere che, comunque considerato, rimarranno sempre vive e vitali e degne di figurare accanto ai capolavori drammatici d'ogni tempo e d'ogni luogo.

3) La formula naturalista e il teatro libero. - G. Ancey. - J. Jullien ecc. - Le nuove reclute: P. Géraldy. - Il "Grand Guignol „.

La Parisienne di Becque fu "*ripresa* „ nel 1890 dalla Comédie française — la sua prima rappresentazione data dall'85. Non occorse meno dell'intervento di ministri, senatori, uomini politici influenti, letterati in voga, per debellare la passiva riluttanza del direttore Claretie e l'ostilità della camarilla letteraria facente capo a Sarcey. Fu vittoria epica, disputata palmo a palmo, fino all'istante preciso della recita.

Povero grande Becque! Egli era venuto, abbenchè in ritardo, ancora troppo presto.

Nel violento, disonesto articolo che l'autore di "Quarante ans de théâtre „ ebbe a scrivere dopo la rappresentazione, si leggevano queste parole: "On me dit que Becque a fait *La parìsienne* sur une femme particulière. Je n'ai pas connu Clotilde „ L'autore, offeso, trasse dall'affronto una allegra vendetta dando alle stampe una appendice che figurava scritta da Sarcey medesimo all'indomani della prima di "*Tarfufo* „, l'8 Agosto 1667. Il libello è un capolavoro di ironia e di arguzia sottilissima e il disgraziato Molière esce malconcio dalle implacabili argomentazioni del paladino di Scribe, che un avversario di spirito potè soprannominare uno dei piaceri della domenica.

Si era arrivati, tuttavia, al punto in cui il vecchio teatro da lui patrocinato, stava per naufragare irremissibilmente, avendo perduto i suoi più validi appoggi: la seduzione degli interpreti ed il gusto romanticheggiante degli spettatori.

La voce di Becque e di altri pochi coraggiosi non rimaneva senza eco, a malgrado dello spirito tradizionalista, che nel teatro è sempre più difficile a sradicare, perchè si fonda sulle abitudini pacifiche dei pubblici. Si attraversava allora quello stato di turbamento delle coscienze, simile per molta parte a quello che oggi attraversiamo, e che prelude d'ordinario ad un radicale mutamento nella maniera di sentire e di concepire l'arte. Tutto il ciclo giá compiuto dalla let-

teratura per giungere fino agli estremi vertici del realismo, e naufragare nella formula e diguazzare nella volgarità, dovè essere percorso dal teatro in un ristretto spazio di tempo " Henri Becque avait en deux chefs d'oeuvre, proposé le modèle de son réalisme dur. Le mouvement fût aussitôt accaparé et faussé par l'école du théâtre libre, dont on ne dira jamais assez quel mal elle a fait à la littérature dramatique contemporaine „. Così Réné Doumic nella prefazione al suo *Théâtre nouveau* (1).

Con buona pace dell'illustre critico noi ci guarderemo bene dal disconoscere l'influsso benefico che pur attraverso i suoi molti e gravi difetti, il Teatro Libero ha portato nell'evoluzione del teatro.

Oggi che le passioni sono calmate, e che ci è dato considerare gli avvenimenti con maggior serenità, noi possiamo intendere quale grande palestra d'arte drammatica fu per gli autori gli attori ed il pubblico la piccola scena dell'Antoine; quale sforzo colossale essa abbia realizzato nel volgere di pochi anni per la rigenerazione del teatro, rivelando al mondo tante giovani energie che formano ancor oggi la gloria dell'arte contemporanea francese.

La storia di questa istituzione è la storia del teatro moderno: è la storia della scena liberata dal giogo di Scribe e della sua scuola, e riannodantesi alle tradizioni della commedia classica, alla formula della vita che crea il movimento. Adolphe Thalasso, nel suo prezioso volume *Le Théâtre libre* (2) al quale, come alla fonte più sicura ed imparziale, attingeremo largamente notizie e giudizi, afferma che il Teatro Libero fu la culla dell'arte drammatica del nostro tempo. L'influsso da esso esercitato fu difatti considerevole, più per le idee feconde messe in circolazione che non per le opere medesime uscite dal suo seno.

La sua rivoluzione fu una rinascita di quella osservazione aspra e violenta, alla quale oggi è seguita una reazione tutta grazia e voluttà leggera. È come il XVIII° secolo che succede al XVII°.

---

(1) **Perrin** — 1908, Paris.
(2) **Mercure de France** — Paris.

* * *

Questa grande impresa che rimarrà memorabile negli annali delle lettere è sorta per l'iniziativa di un solo uomo coraggioso.

André Antoine è nato a Limoges nel 1858. Piccolo impiegato, mentre si dibatteva nelle più penose strettezze, serbava tutta la sua passione ed il suo entusiasmo pel teatro e per la declamazione. Fu attore dilettante, e con il suo fedele compagno Wisteaux era lieto di potersi talvolta scritturare quale comparsa nei grandi teatri di Parigi, per poter ascoltare i lavori ed avvicinare gli astri della scena. Tenta di ascendere a cose maggiori: si presenta al Conservatorio, ma è "rifiutato". Con tenacia ammirevole insiste nello studio delle grandi parti e si fa notare in recite private di Circoli ed associazioni. Preso piede stabile al *Cercle Gaulois*, pensa di realizzare quivi il sogno accarezzato nelle lunghe vigilie: recitare qualche cosa di inedito, qualche opera che rompa con le tradizioni irrancidite delle scene maggiori. Mette su con mille stenti uno spettacolo che comprende *Mademoiselle Pomme* di Duranty, un realista che Zola si affaticava a mettere in vista, *Le Préfet* di Byl, *La Cocarde* di Jules Vidal: autori giovani, sconosciuti, o quasi, e *Jacques Damour* di Leon Hénnique, tratto dalla novella di Emilio Zola. A malgrado degli amici che infarcivano la sala, il programma eteroclito, improvvisato, non piacque, e la serata sarebbe terminata con un disastro senza il trionfo di *Jacques Damour*. Siamo al 30 Marzo 1887.

L'indomani, più di un critico benevolo eleva inni di ammirazione per l'opera gli attori e il direttore: il quale, per contrappeso, si trova ad aver esaurito tutte le sue risorse con quella recita, e naviga in acque disastrose.

Ma il rumore sollevato in Parigi dal coraggioso tentativo cresce l'animo al giovane Antoine. A mezzo di ripieghi e di transazioni, egli riesce a preparare un secondo spettacolo. Lo compongono *En famille* di Oscar Méténier e *La nuit bergamasque* di Émile Bergerat. La sera del 30 Maggio 1887 rimarrà memorabile nei fasti del teatro al pari di quella che nel 1830 se-

gnava il trionfo di *Ernani* e del romanticismo. Essa consacra definitivamente la nuova formula artistica.

In quel gran pubblico del *Tout Paris*, sempre pronto ad accorrere ove si solletichino i palati con vivande che sappian di nuovo e di ardito, c'è l'impressione che qualche cosa di grande sta per nascere.

Per consacrarsi interamente alla sua iniziativa, Antoine abbandona l'impiego. Fa appello ai mecenati; agli autori: i manoscritti affluiscono, ed egli legge, legge sempre, legge tutto, senza riposo. In ottobre il terzo spettacolo è pronto: spettacolo d'abbonamento, *per inviti*, mezzo ingegnoso ideato da Antoine per raccogliere le quote degli abbonati e sfuggire in pari tempo alle granfie della censura. Si recita: *Soeur Philomène* di Goncourt e *L'évasion* di Villiers de l'Isle Adam. I nomi degli autori sono già tutto un programma. Le scene ufficiali chiuse ai tentatívi d'arte realista, troveranno d'ora in poi un succedaneo nella piccola sala della *rue Blanche*.

Attraverso i tentennamenti inevitabili incomincia a disegnarsi la volontá dei novatori. Tracciamo quì a somme linee la storia del movimento, salvo ad occuparci in appresso del suo valore intrinseco e dei suoi risultati.

Il Thalasso distingue quattro periodi nella storia del Teatro libero: l'esordio; dal 30 Marzo 1887 al 15 giugno 1888, l'apogeo dal 19 ottobre 88 al 15 giugno 1893, il principio della decadenza, dall'8 novembre 1893 al 26 aprile 1894, la fine della decadenza e la morte, dal 14 febbraio 1895 al 27 aprile 1896.

Dopo di che Antoine entra nelle file regolari dell'arte, fonda un suo teatro e passa alle scene sovvenzionate dallo Stato.

Nel primo periodo si danno sette spettacoli, innanzi ad un pubblico numeroso ed entusiasta. Vi si affermano Jean Jullien con la *Sérénade*, Gaston Salandri con *La prose*: Tolstoi vi trionfa con *La potenza delle tenebre*, Henri Lavedan, Lucien Descaves, vi fanno le prime prove accanto ai maestri quali Zola, i Goncourt, Mendès, Banville.

È l'avvento di una nuova estetica teatrale basata esclusivamente sulla verità. Alle commedie a tesi e d'intreccio si sostituiscono commedie semplici, concise, quasi spoglie, atte a porre in evidenza il gioco

dei caratteri, e che dal gioco dei medesimi fanno dipendere la soluzione. Bandita la retorica e la ridondanza, il tragico si confonde liberamente al comico, mirando a dare l'impressione, per quanto è possibile, della vera vita vissuta.

Non v'ha per tanto arditezza di situazioni, libertà di linguaggio, scorrettezza di costumi, che la nuova scena si senta di dover trascurare o di sacrificare alla convenienza. Tutto che è vero, è immagine della vita; non può essere immorale. " On sent chez ces auteurs de la première heure, la ferme volonté de faire table rase du passé! Il faut que le théâtre d'aujourd'hui soit l'opposé du théâtre d'hier. On s'impose á coups de massue, quitte à faire valoir des raisons. Pour atteindre le but, on le dépasse (1) „.

Antoine ed i suoi collaboratori vanno intanto affinando il loro gusto artistico e provvedendo con la serietá voluta a tutta la parte materiale della loro rivoluzione: allestimenti scenici costumi suppellettili, meccanismi.

Nei cinque anni del suo maggior favore il Teatro libero non offre più di quaranta spettacoli nuovi in tutto, esulando da una scena ad un'altra, per la cresciuta affluenza del pubblico.

La sua fama è ormai diventata mondiale. Non v'ha giovane esordiente nella dura palestra della scena, che non ponga in cima ai propri ideali l'esser rivelato dal palcoscenico di questo piccolo teatro onde irraggia ormai tanta luce di progresso.

Per gli autori che vivono su quelle tavole la prima battaglia, sarà poi la gloria sulle maggiori scene dei *boulevards*, sarà la carriera trionfale che il volubile gusto delle folle riserba agli iniziati dei nuovi riti e delle nuove mode.

Quale magnifica fioritura di ingegni! Sulle scene del Teatro libero passano Henri Céard con *Les résignés* e *La pêche*, Jean Jullien con *L'échéance* e *Le Maître*, Georges Ancey con *L'école des veufs et La dupe*, Salandri con *La rançon* e *Le Grappin*, Léon Hennique con *La Mort du duc d'Enghien*. I nomi celebri di Balzac, di Zola, di Goncourt, si alternano

(1) Thalasso, op. cit., p. 69.

con quelli di Prévost, di Méténier, di Guinon, di Coolus. E al loro fianco esordiscono quelli che diverranno poi i maestri indiscussi del teatro d'oggi: Brieux si rivela con la sua *Blanchette*, de Curel con *l'Envers d'une sainte* e *Les fossiles*, Wolff con *Leurs filles*, Fabre con *L'argent*, de Portoriche con *La Chance de Françoise*. Ma Antoine non intende restringere alla Francia il movimento ed aprendo le sue porte a tutte le tendenze straniere che accennino a schiudere una via originale al teatro, fa conoscere al mondo maravigliato la pensosa poesia di Hauptmann, la vigorosa concezione di Tourgueneff, la rude umanitá di Verga, ed infine la colossale e rivoluzionaria personalitá di Ibsen.

La fortezza della pubblica opinione è ormai presa d'assalto con la energia che è propria della fede: la stampa, la rivista, il libro, commentando, illustrando, secondano il movimento e contribuiscono a creare l'atmosfera necessaria all'avvento dei nuovi ideali artistici. E non sì tosto in quel magnifico turbinare di idee, di ideali, di propositi, di viventi contrasti, il principio naturalista si è affermato, sviluppato, imposto alle mentalità più oscure e ribelli dei contemporanei, che giá la vita umana perpetuamente in cammino, perennemente ansiosa di nuovi e più vasti orizzonti, di pascoli più ricchi alla fantasia ed al sentimento, parte in guerra per nuove conquiste e plasmata dagli eventi, plasma a loro somiglianza le nuove generazioni di idealisti e di pensatori.

* * *

L'ultimo periodo del Teatro libero si svolge a fatica in un ambiente già diverso e mutato dalla stessa efficacia dell'opera sua. Il movimento, ristretto dapprima, si è esteso alle scene regolari, trasformandosi nella forma e nella essenza, secondo le trasformazioni morali e sociali dei tempi ed i più frequenti contatti coll'arte straniera. Altre scene libere sorgono ai fianchi della loro anziana: il *Cercle des Escholiers*, *Le Théâtre d'Art*, *Le Théâtre de l'Oeuvre* si impadroniscono di Maeterlink e di Björnson, contendono ai teatri sovvenzionati e al teatro d'Antoine le giovani glorie paesane. L'attore ormai illustre e rispettato

non è in grado di porre un freno alla decadenza rapida della sua istituzione, e ne cede ad altri la direzione per intraprendere un giro attraverso l'Europa. Siamo al 1895. Barrès, Lemaitre, de Curel, Adam, Picard, Maupassant; è ancora il fior fiore dell'intelligenza francese a passare nelle scene del piccolo teatro, ed a tentar invano di richiamarne gli splendori.

Le cause della decadenza sono molteplici. Fin dal 1891 si era creata una scuola del Teatro libero: la *pièce rosse*, o *mufle*, come spiritosamente l'aveva chiamata Henri Baüer. Antoine aveva voluto una nuova formula, e la formula doveva uccidere il suo teatro. Inebriato dai primi successi, ossessionato dall'idea della *parte* che doveva creare, egli dimenticò che l'eclettismo dei suoi primi anni era la migliore garanzia della riuscita e si chiuse nella sua *maniera*, come in una toga dignitosa ed impenetrabile. Si scrisse allora per il Teatro libero e per Antoine, come si scrive per la *Comédie* o per Réjane; e si scrisse in prosa, poichè egli non amava accogliere il teatro di poesia sulle sue scene.

L'avvento del simbolismo e dello spiritualismo non fu colpo meno grave per le tradizioni realistiche cui si ispirava il suo repertorio. Se si aggiunga a tutto ciò lo sbandamento degli attori, i quali dopo essersi affermati al Teatro Libero, preferivano scritturarsi altrove, ove erano meglio retribuiti e meglio considerati, si comprenderá di leggeri come l'istituzione avesse i giorni contati. Ma sopra tutto, la causa della rovina risiede nella legge eterna della evoluzione. Il Teatro libero aveva fatto il suo tempo. Era nato per demolire e dissodare. Aveva demolito e dissodato: esaurito il suo compito, esso rientrava nell'ombra.

* * *

Ma rimanevano vivi e fecondi i risultati.

Se oggi ormai, con l'occhio più sereno dei posteri, dobbiamo riconoscere che la sua fu scuola di negazione, e che rarissime sono le opere veramente vitali da esso ispirate, non possiamo d'altro canto revocar in dubbio la straordinaria efficacia da esso esercitata nel campo del teatro. Grazie all'iniziativa di Antoine,

la scena fu sbarazzata dall'intreccio e ricondotta alle sane tradizioni dell'arte realista, nata con le farse ed i misteri, fatta adulta con Molière, rinata a nuova esistenza con Musset e Becque. Il classicismo non si risolve in una mera questione di forma, ma è questione di orientamento artistico.

La speciale caratteristica del movimento che fece capo al Teatro Libero è, a nostro parere, il suo stretto rapporto di derivazione dal romanzo. I primi tentativi della nuova arte drammatica, o sono addirittura riduzioni dei romanzi più noti, quali *Teresa Raquin*, *Jacques Damour* di Zola; *La fille Élisa* dei Goncourt, o sono calcati sul modello proposto dall'autore di *Madame Bovary*.

Soltanto con l'accumulare particolari a mò dei romanzieri, collo sviscerare in tutti i sensi i loro personaggi, col moltiplicare le riproduzioni d'ambiente, questi scrittori riescono a darci la figurazione completa dei loro personaggi. Come diceva Taine di Balzac, essi non entrano subito, di colpo, nella pelle delle loro creature, ma si mettono a farne pazientemente l'assedio: sono spiriti analitici per eccellenza. Si spiega così, la preponderanza assunta dal dialogo, l'immobilitá prolungata dell'azione, lo studio di un unico caso psicologico o patologico, o di una unica situazione dalla quale si estrae tutto l'effetto che essa può comportare. Diversamente agisce lo spirito sintetico proprio alla grande poesia drammatica; a Shakespeare, per esempio, il cui genio, in luogo di descrivervi un uomo minutamente, sembra illuminarlo nell'interno col lampo di una sola espressione drammatica.

Non vogliamo tuttavia asserire con ciò che vi sia identitá tra la formula naturalista applicata al romanzo e quella applicata alla scena. Il teatro, per lo meno nell'opera dei suoi migliori, si ferma a tempo sulla china delle esagerazioni proprie all'arte narrativa, e che fanno dire al Flaubert: " Mon roman n'est qu'un procès-verbal redigé par un artiste „.

Abbiamo visto come Becque abbia saputo prendere dalla teoria Zoliana e dagli ammaestramenti flobertiani la sola parte che conclude allo studio libero e sincero di un caso tipico di umanitá o di una particolare condizione d'esistenza; resistendo alla terribile

tentazione del documento scientifico e della storia naturale e sociale.

Al saggio concetto dell'autore dei *Corvi* accederanno l'Ancey e il Jullien, l'Hennique e il Salandri, i più forti tra i continuatori della scuola, i quali hanno pur legato al teatro alcune opere davvero ragguardevoli; l'Ancey, in ispecial modo, il più illustre fra essi, e colui che più rigorosamente d'ogni altro ha serbato fede ai principi della estetica realista.

G. Ancey.

Giorgio Ancey (1), è l'autore de *L'école des veufs*, de *L'Avenir*, de *Ces Messieurs*, come a dire di tre fra i più forti ed arditi lavori della scena contemporanea. È un artista nato, di quelli che ripetono da natura l'intelligenza delle cose belle e la padronanza dei mezzi necessari a dar loro la vita dell'arte. La sua fortuna fu di trovarsi a scrivere in un'epoca in cui lo studio dei classici tornava a rifiorire: a Molière, a Beaumarchais, a Lesage andarono quindi le simpatie del giovane scrittore meglio che non ai tardi imitatori di Scribe o di Victor Hugo. Da quei maestri del teatro egli apprese la genuinità del concetto e dell'espressione, la facoltá di delineare caratteri in modo umano e sincero, il dono di riprodurre la vita senza altro intermediario che il proprio temperamento. Qual meraviglia se lo studio paziente ed indefesso di uomini e cose condusse l'Ancey al medesimo punto d'arrivo di tanti altri: al pessimismo, cioè, più sconsolato ed allo scetticismo che ne è un inevitabile corollario? Se noi esaminiamo l'opera sua dal primo lavoro: *M. Lamblin*, all'ultimo: *Ces messieurs*, il pensiero dello scrittore non subisce una sosta o uno sviamento: è sempre la medesima visione ottenebrata della esistenza, nella quale i furbi i cinici senza scrupoli ottengono facilmente il disopra; i deboli, i sentimentali sono costretti a toccar con mano che l'illusione è dolore. La sola realtá, dunque, senza veli,

(1) Nato a Parigi nel 1860. Fu diplomatico ed esordì nel 1886 con un volume di versi: *Autres choses*. Dedicatosi esclusivamente al teatro, fece rappresentare dall'Antoine: *Monsieur Lamblin* (1887) *Les Inséparables* (1889) *L'école des veufs* e *La Dupe* (1891). Scrisse altresì *La grande Mère* (1890) *L'avenir* (1899) *Ces Messieurs* (1901). Da molti anni egli vive ritirato dal teatro, e le difficoltà frapposte dalla censura alla rappresentazione del suo ultimo lavoro, dato al Gymnase nel 1905, non contano per poco su tale atteggiamento.

atroce, inesorabile è il retaggio dei poveri mortali sbattuti sopra un pianeta che non conoscono ed ove non sono conosciuti, lupi tra lupi, costretti a difendere con l'artiglio e con le zanne il loro misero posticino all'ombra di un sole invisibile.

Ma se il pensiero è il medesimo, l'arte è dall'una opera all'altra in continuo e sicuro progresso. Ancey ha compreso che una tecnica impeccabile non è ancor tutto ed ha cercato per ciò di allargare la sua maniera; di far penetrare nell'arida formula realistica il soffio animatore della poesia, la cara obliata poesia che si esprime dalle viscere istesse palpitanti della vita. Mentre, pertanto, con *La dupe* egli aveva fissato il modello della *pièce rosse*, mentre con *Lécole des veufs* (1) aveva in cinque atti rapidi e scheletrici realizzato il tipo classico della commedia di caratteri, con *L'avenir* egli entra a battenti aperti nella porta della grande commedia psicologica moderna, sottile, complicata; tratta dalla osservazione delle grandi leggi della natura ed imbevuta di un sentimento nostalgico che la rende particolarmente cara ai nostri cuori.

È proprio degli artisti autentici il saper trarre dalla banalitá degli avvenimenti quotidiani elementi di poesia e di suggestione capaci di agitare l'animo nostro e di renderlo pensoso di problemi che trascendono l'angusta visione ordinaria della vita. Stefano e Giovanna, l'uno piccolo impiegato in un Ministero, l'altra vivente con sua madre di una meschina pensione; fidanzati da anni e sospiranti in perpetuo un matrimonio che non farebbe se non cementare le loro due larvate miserie, sono esseri usuali, di tutti i giorni, colti nella loro esatta funzione di vita, con tutto il loro corredo di idee meschine, di aspirazioni limitate,

---

(1) Le schermaglie di un vecchio vedovo, amante di una donnina giovane e bella, le astuzie del figlio di lui e della ragazza, che attratti inesorabilmente l'uno verso l'altra, tiniscono con l'ubbidire alla legge di natura, abbandonando il vecchio alla sua fatale solitudine, formano l'argomento di questa bella commedia, il cui dialogo incisivo e saporoso, la cui ironia contenuta, il cui taglio prettamente classico hanno pochi riscontri nel teatro di questa epoca. Non crediamo, tuttavia, che sia stato rilevato da alcuno,, come il germe di questi cinque atti, sia tutto in un piccolo atto che *Étienne* fece rappresentare nel 1802, sotto il titolo *L'école des pères*,

di abitudini borghesi, sulle quali lo scrittore ha largo modo di esercitare l'ironia della sua vena amaramente sarcastica. Ma la visione è in pari tempo dolce e melanconica, chè egli ama inconsciamente i suoi personaggi, sente rivivere in sè la loro speranza vana di felicitá con l'aculeo della loro piccola quotidiana delusione.

Ed ecco un fatto nuovo viene a turbare la tranquilla acqua di stagno della loro esistenza incolore, sotto forma di una richiesta di matrimonio avanzata dal vecchio e gottoso Masson. Giovanna si ribella al mercato, ma Stefano è il primo a persuaderla: ella diventerá ricca e si libererá presto del vecchio marito: in seguito sposeranno loro; e saranno felici. La vita riprende il suo corso monotono: con questo di nuovo che Giovanna è costretta con ribrezzo a subire l'ufficio di moglie e di infermiera presso il vecchio egoista, che non se la sente di morire, e che Stefano continua a visitare Giovanna nella casa del marito, anzichè in quella della madre. Il tempo passa, la melanconia inasprisce gli animi, i legami si allentano. Stefano, che ha avuto un aumento di stipendio, vorrebbe colmare altrove il vuoto che sente pesargli d'intorno. Ma Giovanna piange: egli rinunzia al suo progetto. Nel terzo atto — sono scorsi altri cinque anni — sará Giovanna, cui è morto ormai il marito, e che si sente finalmente libera, ricca, indipendente, a ripudiare il fidanzato dei suoi anni giovanili, fatto ormai un uomo maturo, gretto ed abitudinario, borghesuccio meschino in tutta la estensione del termine. Ella sa di essere ancora bella, di poter piacere, e si abbandona con trepida malizia alla corte di un giovane cugino.

— I bei sogni? — commenta un fine critico (1) — sfumati — Le illusioni? Invecchiate. Le speranze? Hanno atteso troppo per essere tradotte in realtá. Ella congeda mestamente Stefano che ormai è rassegnato alla sua solitudine e trova piacere nella sua esistenza di burocrata.... Egli resterá celibe.... L'avvenire? Ecco qual'era: disillusione, cenere ed oblio.

---

(1) L. D'Ambra, *Le opere e gli uomini*, Torino — Casa ed. Roux e Viarengo 1905, p. 507.

L'amore in loro ha ucciso l'amore. Quale amarezza sconsolata e senza lacrime è in questo epilogo della commedia di Giorgio Ancey!... Questo non è pessimismo di convenzione, ma è semplice e spietata osservazione della vita e del cuore umano: è il pessimismo de *Les corbeaux* e de *La parisienne* di Enrico Becque da cui l'Ancey discende, non indegno, anzi ammirevole discepolo e diretto erede „.

L'*Avvenire* può dunque considerarsi come una commedia-tipo del periodo realista: nulla v'ha in essa infatti, che accenni alla dimostrazione voluta di una tesi; non effetti drammatici di bassa lega, non tirate retoriche, non concessioni ai gusti dei pubblici: ma brani di anima palpitante messi a nudo con finezza di analisi. ma virtù sintetica di espressione, limpidità di concetto e di stile. degni, a tratti, dell'autore di *Tartufo*.

In *Ces messieurs* vediamo invece, di già, apparire la formula, l'intenzione netta di dimostrazione sociale, l'audacia del libellista che invade le serene sfere dell'arte e crea l'opera parziale, accademica. L'astro dell'Ancey annunzia già il suo tramonto in questa critica del mondo ecclesiastico che involge in sè, inesorabilmente, la critica dei principi stessi della religione cattolica. Per colpire a fondo l'influsso nefasto che il prete esercita nella vita degli individui e delle collettività, l'autore immagina che una giovane vedova, Enrichetta Fauchery, venga ad esser assalita da una crisi di pernicioso misticismo, che non tarda a rivelarsi per un violento amore di natura umana e carnale per l'abate Jean Marie Thibaut, suo sacerdote di fiducia, il quale con la parola ornata e avviluppante aveva inconsciamente favorito l'alterazione mentale della giovine donna. Ma quand'anche l'Ancey ci avesse resi convinti che in cervelli squilibrati l'influsso del misticismo può riescire fatale, o quanto meno ricongiungersi con gli istinti appena sopiti della libera umanità, sarebbe riuscito con questo a condannare in blocco l'ufficio del clero cattolico e tanto meno a tacciar di nefasta l'opera della religione della quale esso si proclama il legittimo interprete?

V'ha quindi nell'opera, pur pregevole dell'Ancey, come un dualismo tra gli elementi di natura prettamente artistica: osservazione d'ambiente, delineazione

di caratteri, vigoria di contrasti psicologici, ed i fini propri della commedia. che hanno tutto il difetto della unilateralità di vedute e dello spirito materialistico proprio all'autore.

L'opera in genere dell'Ancey rimane pur sempre una prova confortante di quanto possa l'applicazione severa del metodo realistico, quando ad essa si accoppi la delicatezza di uno spirito sensibile e il dono prezioso della poesia che avviva fin le cose più umili e comuni (1).

* * *

J. Jullien. L'ingegno di *Jean Jullien* (2) avrebbe condotto questo scrittore ai maggiori fastigi della celebrità se egli fosse stato disposto a rinunziare al suo programma di rinnovamento artistico del teatro, e a dimenticare che la scena è, prima d'ogni altra cosa, il mezzo di solleticare i gusti di un pubblico annoiato. Al suo profondo disprezzo per le convenzioni e per le vie battute, la letteratura drammatica deve tuttavia opere quali *Le Maître* e *La mer*, che non esiteremmo a porre fra le più belle del teatro moderno. se non tradissero talvolta troppo apertamente la preoccupazione del suo spirito di orientare il dramma verso le questioni umanitarie e sociali e di stimar queste capaci di esercitare sulla folla un'azione educatrice. Ma in compenso, quale ricchezza di emozione sincera, quanta semplicità grandiosa di concezione. quanta tragicità profonda e simbolica in questi drammi sgorgati dalle vive viscere dell'umanità dolorante. quale poteva apparire ad un poeta innamorato della verità. in tutta la sua infausta seduzione! Da *Le Maître*, quadro lu-

---

(1) Non va trascurato il nome di *Paul Aléxis* (n. 1847 m. nel 1901) letterato di gran talento ed autore drammatico di poca fortuna, Di lui si rammenterà quel *Monsieur Betsy* (con O. Méténier, 1890) che è una efficace ed atroce satira di certi costumi moderni ed alcuni altri atti indovinati (*Celle qu'on n'épouse pas (1879) La fin aimer in de Lucie Pellegrin. Le Cesoin d'aimer (1895) Comtesse (1897) ecc.*

(2) Nato a Lione nel 1854 Opere principali: *La sérénade* (1887) *Le Maître* (1890) *La Mer* (1891) *L'échéance* (1890) *La Poigne* (1900) *L'écolière* (1901) *L'oasis* (1905). Si deve a lui anche un saggio teorico su *Le théâtre vivant* e *Les petites comédies*. Ingegnere chimico, si occupò da prima della industria mineraria in Bretagna, ma la sua vocazione lo condusse a Parigi ove fondò e diresse per tre anni la rivista *Art et critique*.

minoso della vita campagnuola, osservato con una precisione di particolari degna di un maestro, a *La mer*, storia umile di esseri primitivi incorniciata nello sfondo pauroso dell'oceano, a *L'écolière*, tentativo intelligente di conferire all'emozione umana un carattere di eternità, sottraendola alla esigenza delle mode del giorno, l'opera del Jullien merita a buon diritto l'appellativo di *Teatro Vivente* sotto il quale fu raccolta per le stampe, ed appare, pur nella sua aspra e nuda veste realistica, estremamente feconda di pensiero e irradiatrice di bontà.

Tutto ciò non è valso a porre il Jullien in quella piena luce alla quale il suo forte ingegno gli dava diritto: colpa dell'autore, dei tempi o semplicemente del caso che esalta e deprime senza logica apparente? Un critico di gusto difficile: l'Ernest-Charles (1) assicura che le opere di Jullien sono di quelle che durano e che restano: possiamo credergli sulla parola.

* * *

I buoni esempi, d'altronde, non vanno mai perduti. A voler tener conto dei caratteri specifici di " scuola „ e di affinità intellettuale, è questo il luogo per far cenno dell'opera di un giovanissimo, affacciatosi or è appena qualche anno alla notorietà letteraria con una commedia quasi perfetta: *Nozze d'argento* (1916). In un'epoca in cui il realismo, come sistema letterario almeno, ha fatto il suo tempo, *Paul Géraldy* non si pèrita a metter fuori un'opera esteriormente costruita secondo i canoni propri al Becque ed all'Ancey, ma, più che altro, sentita da un poeta e da un drammaturgo di razza.

P. Géraldy.

Nell'arido deserto della produzione contemporanea, questa commedia viva e zampillante, se bene pervasa da una amarezza inconsolabile: questa pittura angosciosamente fedele di intimità nascoste della nostra umile esistenza quotidiana: rappresenta un'oasi di freschezza riposatrice, rampollata dal più profondo dell'essere nostro nostalgico e sensibile. Quattro atti senza intreccio o quasi, senza disegno preconcetto,

---

(1) *La littérature française d'aujourd'hui* — Perrin e C. Paris 1902.

tenuti in piedi esclusivamente da una potenza non comune di osservazione realistica e da un alito di poesia giovanile. Già altri aveva tentato di indagare le misteriose leggi di natura per cui l'affetto nella famiglia discende ma non risale: e della ingratitudine dei figli ci aveva dato in forma tragica la misura fatale e necessaria (1). Ma nessuno aveva saputo, come il Géraldy, cogliere con delicatezza di tocco e sapienza ardita di sfumature il momento esatto del distacco, quando ci sembra realmente, ed è così, che tutta la nostra lunga e penosa vigilia di genitori provvidi e affettuosi, sia stata invano di fronte al bisogno di libertà sconfinata che assale i nostri figli e li erige sovente contro noi stessi, giudici severi sempre, inesorabili talvolta, armati dei loro diritti come di una spada taglientissima a combattere il preteso egoismo di coloro che ai loro occhi, fatalmente, non rappresentano se non l'inceppo del passato, la barriera che li separa dal loro avvenire.

Di questa lotta continua, drammatica, senza quartiere, che si combatte incruentemente nell'intimo del nostro essere, il Géraldy non afferra che alcuni lati, più pedestri forse, ma meglio atti a raffigurarci la media borghese dei sentimenti in contrasto: una fanciulla passa a nozze e per questo solo fatto è tratta a dimenticare la tenera sollecitudine che la legava a coloro che le hanno dato la vita, un giovinotto acquista l'età della ragione, e perciò sollecitamente si emancipa dall'amorosa tutela paterna e materna, indirizza la sua vita ad altri scopi che non siano quelli di lasciarsi coccolare dai vecchi accanto al fuoco. Che più naturale di questo? E che più ingiusto della amaritudine gelosa di questi esseri rimasti gelidamente soli nel nido vuoto, incapaci di rassegnarsi all'inevitabile? Eppure queste figure sono vere e vive, hanno la loro umanità segnata coi caratteri dell'arte che tutto fruga e tutto investe, tanto da farci dimenticare le inevitabili forzature di tono, le intemperanze dialettiche, la monotonia istessa del soggetto, troppo lento nella sua azione esteriore, poco vario negli episodi.

(1) P. Hervieu *La course au flambeau.*

Quell'ultimo atto, con quella madre, rimasta ormai vedova e sola, che capita nella casa della figlia in un giorno di pranzo — è l'anniversario delle sue nozze d'argento — e dopo esser stata timidamente invitata a rimanere, è rimandata via senza rimpianto; è una cosa così melanconicamente squisita da richiamarci subito alla mente il migliore Ancey, quello de *L'avenir* e de *La dupe*. Da un poeta delicato e tenero quale si è dimostrato il Géraldy, s'egli saprà meglio disciplinare le sue virtù tecniche ed artistiche, molto potrà aspettarsi il nuovissimo teatro di Francia. (1).

* * *

Sarebbe inopportuno lasciare l'argomento senza accennare di volo al repertorio del "Grand Guignol„ che come già quello del Teatro libero, rappresenta un genere drammatico a sè nella produzione contemporanea e nel quale dobbiamo vedere, in certo modo, le ultime propagini, o per meglio dire, la degenerazione del movimento naturalista.

Il genere del *Gran fantoccio* ha in Parigi, donde poi si è sparso pel mondo, le sue tradizioni, il suo pubblico, direi quasi il suo culto. Lo spettacolo vi è composto di atti, per lo più unici, nei quali lo scrittore mira a dare in iscorci rapidi una impressione di vita intensamente vissuta, a scuotere in modo violento i nervi dello spettatore con la esibizione di fatti capaci di eccitare al sommo grado l'ansia od il terrore, la repulsione o lo scherno. È insomma una maniera particolare di osservare la vita attraverso una lente deformatrice, la quale non ne lascia scorgere se non taluni aspetti potentemente caratteristici.

Il regno del "Grand Guignol„ è naturalmente il *fatto di cronaca giornalistica*. In esso possiamo rintracciare quasi naturalmente tutti gli elementi necessari a raggiungere l'effetto che l'autore si prefigge: la brevità, quasi la istantaneità dell'avvenimento; la banalità di coloro che ne sono le vittime o gli agenti;

(1) Il Géraldy ha dato di poi alle scene *La Principessa* (1918), nella quale, tratteggiando un idillio fiorito in una corte immaginaria, ha confermato le sue doti di fine osservatore e di perfetto sentimentale, ma è stato ben lungi dal raggiungere la precisione di analisi e la verità di espressione che contraddistinguono *Nozze d'argento*.

la mancanza, in genere, di preparazione. Si spiega in tal modo, come nella maggior parte dei casi i drammi granguignoleschi altro non siano se non resoconti di cronaca nera sceneggiati, e come essi siano destinati a solleticare il palato di quella specie di pubblico che di tali racconti esclusivamente si appassiona.

Affaticarci a dimostrare come un tal genere di produzione, sia per il principio stesso che la informa agli antipodi di ogni sano ed equilibrato concetto dell'arte, sarebbe ozioso e vano, dopo quanto si è detto e scritto in proposito. Scopo del teatro, lo sappiamo, non è già di offrirci un calco esatto della realtà, specie di quanto v'ha in essa di più brutale e sanguinario, di più eccessivo ed innaturale; bensì di dare alla vita un senso che ce la renda maggiormente intellegibile.

“ Ce n'est pas la vie que doit nous présenter le théâtre, mais bien l'illusion de la vie, et cette illusion ne s'obtient qu'avec le concours de l'art (1) „.

Ciò nonostante, per le medesime ragioni per le quali i drammi popolari raccapriccianti hanno sempre avuto i loro spettatori fedeli, il repertorio del Grand Guignol riscuote plausi e simpatie larghissime, persistendo nella sua funzione nefasta di pervertitore del gusto, quando non lo è dei costumi, senza che sia dato prevedere a quali assurde estremità potrà essere ulteriormente condotto dalla esasperata fantasia degli autori e dalla malsana curiosità dei pubblici.

Sarebbe ingiusto tuttavia non tener conto come il Grand Guignol, specie nei suoi inizi, abbia dato vita a qualche lavoro non privo al tutto di originalitá e di potenza drammatica; a qualche spunto che, diversamente trattato, non sarebbe stato indegno di ammirazione e di plauso.

O. Méteniér.

Oscar Méténier (1859-1913) il creatore del *genere*, era dotato di qualità teatrali ed artistiche non comuni: spirito di osservatore acuto, formatosi nell'esercizio professionale della polizia in Parigi, ebbe agio di affondare il suo bisturi nelle piaghe più purulente della società e di offrirne dei quadri talora impressionanti per la loro nettezza di contorni e

(1) *Seché et Bertaut: L'evolution du théâtre contemporain,* Paris.

per la ricchezza di vita esteriore che rivelano. Maestro del terrore, più raffinato del suo collega De Lorde, al quale spetta di diritto questo poco invidiabile epiteto, egli ha fatto fremere d'angoscia i pubblici dei due emisferi, con mezzi di una innegabile semplicità e senza ricorrere alle macchinose complicazioni, sotto cui altri autori erano costretti a nascondere la loro mancanza d'ingegno. Chi non ha rabbrividito alle ansie di quella prostituta che nell'ubbriaco, il quale viene a chiederle un'ora di voluttà, riconosce il colpevole di un assassinio recente e che trema ad ogni istante di rimaner vittima a sua volta della follia sanguinaria di quel bruto? È " *Lui* „ di Oscar Méténier, il capostipite del genere; prototipo di una serie di lavori, coi quali l'autore istesso ha illustrato in tutti i sensi l'ambiente dei bassifondi parigini, con un realismo crudo e spesso repugnante, ma con grande fedeltà d'espressione ed un senso di penetrazione che lo solleva di molti cubiti su tutta la folla dei mestieranti imitatori (1).

Il Méténier ha, del resto, dimostrato la sua bravura riducendo con intelligenza per le scene la *M.le Fifi* e *Boule de suif* di De Maupassant, *Les frères Zenganno* di Daudet, *Candide* di Voltaire, e la sua versatilità componendo lavori di diversa indole quali *Rabelais*, *Ivan le terrible*, *Maître Patinel* e *Très russe*, oltre a non pochi lavori scritti in collaborazione con scrittori di valore quali l'Aléxis, Jean Lorrain e Dubut de Laforest.

Particolare menzione va fatta anche di autori quali l'Hennique ed il Céard.

L. Hennique.

Léon Hennique è nato a La Basse Terre (Guadeloupe) nel 1852. Commediografo e romanziere, esordì con *La devouée* (1858) ed *Elisabeth Couronneau* (1879) racconti scritti sotto il diretto influsso di Zola. Ha tratto per le scene *Iacques Damour* dal romanzo del maestro. Diede anche al teatro *Pierrot sceptique* (1881) con Huysmans, *La Menteuse* con A. Daudet, *Esther Brandès* (1887) *La mort du duc d'Enghien* (1886) *Amour* (1890) *L'argent d'autrui* (1894) ecc.

(1) *La révanche de Dupont l'Anguille*, *Son poteau*, *Confrontation*, *Casque d'or*, *La casserole*, *Le Gorille* ecc. Cfr. su lui nota bibliografica in Rivista teatrale italiana a. 1913 pag. 47 fasc, 1 e *O. Méténier: Les voyous au théâtre* — Bruxelles — Kistemaekers 1891.

Fu indubbiamente uno dei migliori ingegni della scuola verista, per quanto si compiacesse eccessivamente di note brutali e senza scrupoli.

H. Céard. *Henri Céard* nacque a Parigi nel 1851 ed entrò nella biblioteca cittadina nel 1883: Iniziò anch'egli la sua attività con una novella naturalista: *La saignée*, Si deve a lui un romanzo non comune: *Une belle journée*. Pel teatro egli ha scitto *Rénée Mauperin*, tratta dal romanzo dei Goncourt (1888) *Tout pour l'honneur* (1890) *Les résignés* (1889) *La pêche* (1890). distinguendosi per il tono brillante e conciso della sua prosa.

* * *

Vedemmo finora sommariamente quali opere e di che importanza per l'arte, abbia prodotte la scuola realista nel suo primo periodo, che potremmo chiamare ortodosso, in quanto esso si serba più strettamente fedele ai canoni del naturalismo scientifico dal quale derivò le sue origini.

Importa ora raccogliere le fila delle osservazioni fatte e ricapitolare la fisionomia del movimento, le sue caratteristiche esteriori. la sua essenza, le sue finalità estetiche in rapporto con i movimenti letterari che lo precederono e lo seguirono.

Il teatro è nato dal piacere che provano gli uomini a vedersi raffigurati in una azione estranea alla loro vita, che li trasporti in un mondo immaginario; a condizione tuttavia ch'essi possano sotto altri aspetti ritrovarvi loro medesimi.

Così avviene che l'opera drammatica riesce a farci pensare alla realtà e nel tempo stesso a farcela dimenticare. Ciò dipende dal fatto che ogni attività estetica è una attività di giuoco. Nello stato d'anima che produce in noi l'opera d'arte c'è qualche cosa di analogo all'effetto della suggestione ipnotica. La suggestione estetica produce una specie di sdoppiamento della nostra personalità. una specie di trasferimento parziale del nostro io nella realtà che esprime l'opera d'arte. Leggendo, ascoltando, noi ci dividiamo tra la realtà e la finzione: la nostra esistenza è doppia, noi ci disperdiamo nelle cose ma proiettandovi noi stessi.

L'azione scenica è dunque per lo spettatore, oltre che uno sdoppiamento, quasi un prolungamento della vita stessa, per mezzo del quale la sua anima vive indefinitamente e liberamente al di là del reale.

E come l'ombra di un corpo ne prolunga i contorni, deformandoli, così la vita espressa nella forma drammatica prolunga la vita comune e la deforma secondo certe leggi particolari che costituiscono l'estetica del genere.

Esprimendo l'umanità che è in noi, l'opera drammatica ci dà più viva coscienza di noi stessi, e la sensazione di questo progresso immaginario e reale ad un tempo, costituisce l'estetica.

L'opera d'arte ha per iscopo adunque di commuoverci, accrescendo in noi il senso dell'*umanità*. La sua bellezza consiste nel suo valore espressivo, ed il suo valore espressivo si misura dalla emozione estetica che ci procura (1).

Insomma l'opera letteraria è bella nella misura con la quale essa crea in noi la vita dello spirito ed il suo valore è tanto più grande in quanto essa arricchisce di più idee ed emozioni il nostro essere pensante.

Ma con qual mezzo? Fine dell'arte non è la riproduzione esatta di un particolare isolato della natura, ma è coglierne fra tanti un atteggiamento espressivo, facendo opera di sintesi e di selezione; è realizzare l'assoluto nel relativo, l'universale nel singolare.

In questo sforzo tutto intimo di elaborazione si rivela sempre la sensibilità, la genialità, l'impulso creativo dell'artista; e ciò fà sì che l'elemento di natura si presenti a noi inquadrato e come trasformato, a suo malgrado, dalla visione dell'autore.

In questo processo di elaborazione risiede il segreto particolare di ciascuna tendenza individuale ed artistica, e su questo punto la realista viene a differenziarsi dalle altre scuole letterarie. Giacchè essa, per postulato naturale tende a sopprimere tra l'oggetto osservato e colui che l'osserva quell'intermediario spiacevole che è ritenuto il temperamento del-

(1) Cfr. sull'argomento: *Ricardou; La critique litteraire.*

l'autore, accompagnato da gusti idee e particolari preconcetti intorno alla vita e alla umanità. Tutto il contrario di quanto intendono fare gli idealisti ed i romantici. Per essi quando anche l'autore non si mostra direttamente con il suo *io* pensante ed agente, esiste purtuttavia una deformazione così evidente e sensibile della realtà, da non lasciar dubbio intorno alla partecipazione dell'artista al sentimento che intende produrre.

Ascoltando un dramma di Maeterlinck, ad esempio, voi vi accorgerete di un subito che l'atmosfera speciale in cui le creature si muovono, le parole stesse che pronunziano e le azioni ch'esse commettono, non sono altro se non espressioni di una volontà che mira per tale mezzo a farvi penetrare nel suo mondo interno e farvi partecipare alla vita del suo spirito. Prendete la *Cavalleria rusticana* di Verga, al contrario. Quì la personalità dell'autore si dilegua dietro alle figure rappresentate con tratti così legati alla esistenza, da ingenerare in voi la convinzione ch'esse conservino sulla scena la libertà di movimento che godono nella vita.

Ma anche questa in fondo, non è che una illusione. Osservammo già come il temperamento dell'artista abbia campo di manifestarsi sempre, se non altro nella scelta e nella coordinazione dei suoi materiali; onde può dirsi con certezza, che non v'ha opera veramente e seriamente obiettiva se non nella ingenua illusione di coloro che intesero applicare la formula; primo fra essi quel povero Flaubert, che per aver costruito la sua *Madame Bovary* in base a documenti psicofisiologici di autenticità inoppugnabile, pensò aver fatto opera impassibile ed impersonale, e lavorò per dieci anni come un negro a dismettere ciò ch'egli inconsciamente aveva posto di suo nella mirabile opera.

Caro grande uomo! e ventura per noi che egli non sia riuscito nell'assunto; chè non avremmo noi oggi nel suo volume il capolavoro del romanzo moderno!

Da questo tuttavia all'ammettere, come pretende il Sarcey, che sia impossibile un teatro senza convenzione, che un dramma è buono, verisimile, soltanto quando esso afferra il pubblico, ci corre e molto... " Pas de théâtre sans conventions, ça veut dire: pas

possible de peindre sans couleurs ou d'écrire un roman sans plume, sans encre, sans papier .. (1).

I naturalisti pensarono che quanto più si dava sensazione di vita, tanto più si faceva opera di artista, e che non poteva darsi una sensazione siffatta se non riproducendo la natura e l'uomo nella loro integrità, sopprimendo spietatamente le scene convenzionali, i tipi di maniera, fabbricati su misura perchè fossero accettati tali quali, senza sforzo, dalla maggioranza. Ecco uno degli aspetti della questione. L'autore deve scolpire nel vero senza preoccuparsi della folla? Deve, al contrario piegarsi alle sue esigenze e divertirla, sottraendo al suo sguardo gli spettacoli che per tutto il giorno formarono il suo patrimonio di gioia e di dolore? Sia pure, ma in tal caso bisogna gettare al fuoco *Tartufo*, e *Gli spettri*, e *La potenza delle tenebre*! Ed allora perchè non riconoscere che la *féerie* e il caffè concerto rappresentano il culmine dell'arte teatrale?

Guardiamoci — se è possibile — dagli errori e dalle esagerazioni. Tutte le forme del pensiero possono muoversi nel quadro della nostra società, e rispondono tutte a qualche bisogno dell'intelligenza. La corrente ci ha trascinato nella seconda metà del XIX secolo, irremissibilmente, verso il naturalismo. E tutti i mancamenti che gli furono imputati dovrebbero essere rivolti alla forma piuttosto che alla essenza, alla scuola piuttosto che al metodo.

Scagionare oggi questa forma letteraria dall'accusa che la fa consistere nella notazione servile, e senza arte degli avvenimenti della vita è divenuto superfluo. Imitare è — l'abbiamo veduto — modificare secondo il proprio temperamento. Le réaliste — scrive Maupassant — s' il est artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même (2). L'artista vero non vede la realtà quale *essa* è, ma quale *egli* è.

Guardate nella *Teresa Raquin* di Zola quei due

---

(1) Louis Desprez, *L'evolution naturaliste*, Paris 1884.
(2) Prefazione di *Pierre et Jean*.

esseri mantenuti sotto l'incubo perenne di un rimorso che li condurrà al suicidio, rimorso che trova complici implacabili ed intelligenti negli oggetti che furono testimoni della colpa e perfino nello sguardo fisso e vendicativo della suocera paralizzata, resa ormai essere vegetativo e insensibile.

Nessuno adunque oserebbe più negare alla scuola realista una particolare visione del mondo e della società, e questo rappresenta per essa il maggior titolo di merito dinnanzi alla posterità.

Gli uomini rappresentativi di questa tendenza, antica quando la stessa arte, sono sempre apparsi ai nostri occhi come i figli più genuini della triste terra su cui viviamo, solidamente campati su di essa con ambe le piante, eretti la cervice verso il cielo come il Farinata dantesco, nella coscienza piena e sicura della propria forza, consci della ineluttabilità delle leggi di natura. Prometeo incatenato alla rupe, che figge superbamente gli occhi nel sole, è la prima figura incisa a tratti determinatamente realistici dell'arte, è l'uomo tipico di una tendenza intesa a render sempre più sensibile nei tempi la lotta delle facoltà umane contro la cieca brutale violenza che le opprime.

Il pessimismo è il corollario immancabile di questo concetto realista del mondo. Molière è pessimista, Flaubert è pessimista, pessimisti sono Becque, Zola, Ancey, Jullien, i capiscuola del gruppo che fa capo al Teatro libero. Ma ciò sarebbe ben lungi dal costituire un male, se la tinta pessimistica, in forza del continuo uso non degenerasse in procedimento e in formula, non conducesse ad un artifizio pernicioso da quanto le stucchevoli tenerezze di certi ottimisti romantici.

Mettiamo qui, in realtà, il dito sulla vera piaga che ha maggiormente attirato alla scuola realista il disgusto delle persone sensate ed ha provocato in tempo relativamente ristretto la reazione che doveva condurla alla decadenza. Quando la libertà concessa all'artista di portare la propria osservazione in ambienti corrotti, allo scopo di staffilare il vizio e di additarlo al pubblico disprezzo, si trasforma in licenza, in scuola di immoralità e di pornografia: quando l'episodio, il particolare di vita còlto dallo scrittore in

tutta la piena efficacia della sua virtù dimostrativa, cede il campo alla riproduzione grossolana e lubrica del mestierante che specula sui bassi sentimenti dell'uomo, allora può ben dirsi che una tendenza ha esaurito il suo ciclo e ch'essa è destinata a scomparire.

* * *

Tale è stato il destino del recente movimento realista la cui breve vita fu insidiata dagli stessi nemici che le avevano fatto puntello in sul nascere: voglio dire: la *minuziosità dell'osservazione, lo spirito borghese* e *la mancanza di ideale.*

La minuziosità dell'osservazione conduce dritti alla superficialità, a considerare il lato esteriore delle cose senza aver sufficiente riguardo alle determinanti intime.

Un bel caso di malattia o di pervertimento morale, una situazione strana ed oltremodo drammatica, un ambiente caratteristico, attraggono un autore, il quale concentra tutta la sua attività creatrice su quell'unico punto e ce lo presenta come distaccato dal resto della vita, troncando con gesto brutale tutti gli ideali legami che potevano assegnargli la sua giusta luce nel complesso delle umane vicende.

Ecco sorgere pertanto la *pièce rosse*, l'antenata legittima del *Grand Guignol*, la commedia basata cioè sulla riproduzione di un fatto della vita, reso con colori eccessivamente realistici, truci per lo più, brutali sempre; in quanto che chi la coltiva ignora l'arte dei chiaroscuri e delle preparazioni sapienti e mira piuttosto a sbalordire con la rapidità e la inopinata scelta dei mezzi che non a convincere o a commuovere per via di lenta seduzione artistica.

Lo spirito borghese. Abbiamo avuto occasione di notare nello scorso capitolo, come la rivoluzione naturalista si sia necessariamente imperniata sulla evoluzione della borghesia, assurta lentamente da terzo a primo stato, dominatrice ormai incontrastabile delle idee, della moda, del gusto dei suoi tempi. Avemmo dunque per la prima volta una lirica borghese, un romanzo borghese ed un teatro borghese, che doveva rispecchiare naturalmente tutti i pregi e tutti i difetti

propri alla classe sociale del quale era l'espressione. Solidità fondamentale di coscienza, ma ristrettezza di vedute; spirito di laboriosità e di sacrificio, ma egoismo ed avarizia connaturati; intelligenza capace e positiva, ma sentimentalità irragionevole e manierata.

Altri due fatti caratterizzano la vita moderna e si sono naturalmente riflettuti nel dramma: la corrente democratica e lo spirito scientifico. La prima ha ispirato opere come *I tessitori* di Hauptmann, e il *Pane altrui* di Tourghenieff. Essa si è distinta con la irruzione di una nuova categoria di eroi da porre accanto al principe all'artista al guerriero: gli uomini dalla vanga, dal camiciotto azzurro, e dalle mani sudicie di nero, marcianti in turba minacciosa e terribile alla conquista di un lontano avvenire. Al secondo dobbiamo in modo particolare la pittura di un mondo non meno miserabile di squilibrati, di alienati, che la fatalità stessa conduce al vizio e al delitto. Il teatro naturalista si impossessa con avidità di questi sciagurati brandelli umani, che ormai lo stesso romanzo rifiuta, e li trascina a spasimare e a dibattersi nella vita artificiale della ribalta. Arte da anfiteatri anatomici, da musei, da manicomio, da bagno penale fu giustamente denominata questa arte caduca che pretese sondare l'immenso dominio dell'incosciente, nel quale si elaborano le nostre azioni istintive, tutta una zona oscura che sfugge all'analisi minuziosa della pretesa osservazione scientifica.

Ond'è che a distanza di tempo, questi ambienti dipinti con tanto lusso di particolari, non ci appaiono già più i nostri; e sentiamo all'appressarci quel tanfo di chiuso e di ristretto che si prova nel penetrare in sale disabitate da un pezzo, sulle cui pareti cresca la muffa e si distenda la polvere del passato.

* * *

La trasformazione intellettuale che si è andata compiendo, per dir così, sotto i nostri occhi, e della quale avremo ad occuparci più oltre, col restituire all'ideale ed alla fede il campo usurpatole per un cinquantennio dalla scienza o dall'empirismo, contribuì, prima di ogni altra cosa, a porre in evidenza la

mancanza fondamentale di umanità che si riscontra nella concezione prettamente realistica del teatro.

Se il realismo non esclude a priori la poesia e la nobiltá dei concetti, esso rimane tuttavia circoscritto entro barriere insormontabili, oltre le quali è tutto un mondo ch'esso ignora. Questo mondo è il mondo dello spirito.

Ogni opera umana, procede, come punto di partenza, come base, dalla realtà dalla verità dalla natura: lo spirito eleva questo segno di origine, e l'idealizzazione ne fa secondo i casi un'opera durevole o funesta (1). Così possiamo dire che il realismo è la verità dell'arte, l'idealismo ne è il fine; la realtà è la sola base possibile di ogni edificio, la spiritualità ne è il coronamento. Questa alleanza intima, indissolubile della realtà esteriore e delle facoltà dell'anima è la verità vera. Noi viviamo — scrive Carlyle — sospesi tra due solenni misteri: quello degli astri e quello delle tombe. Sfingi viventi, noi camminiamo sospinti verso mete invisibili, mirando a ricongiungerci all'uno o l'altro di questi misteri.

Il naturalismo ha reso tuttavia un grande servigio al teatro richiamandolo allo studio diretto della realtà, restituendo allo spirito latino troppo semplificatore e portato alla unficazione dei caratteri, quel gusto del particolare, quella curiosità di indagine che caratterizzano l'arte germanica.

Preso in questo senso, il naturalismo non è mai morto, checchè se ne dica, ma rivive tuttora nella nuova letteratura, assimilato dai più recenti scrittori, nei quali vibra la cura del perfezionamento morale, e finalmente spoglio da molte deformazioni subite per opera della formula e della scuola.

Esso è uscito ormai dal periodo di infanzia e di esperimento per entrare in pieno rigoglio di maturità, la mercè di quella facoltà d'immaginazione simpatica che consiste nel non sentire più le cose solamente per loro stesse, nel non rinchiudersi più nel cerchio della propria anima, bensì nel penetrare l'anima degli altri, nel mettersi al loro posto, nel disposare le loro passioni, i loro sentimenti, i loro risen-

(1) Paul Lenoir, *Histoir du réalisme*, Paris 1887.

timenti, nello spiegare i loro atti come risultati dei loro speciali modi d'esistenza, nell'entrare in comunione con l'Umanità e la natura intiere (1).

Questa facoltà di intuizione simpatica è per taluni la vera base della tendenza naturalista: per suo mezzo noi siamo resi sensibili alle sofferenze ai pericoli alle sventure degli individui che non conosciamo, dei personaggi le cui vicende ci appassionano a teatro come, d'altronde, nella vita; per suo mezzo gli scrittori si rendono conto di ciò che debbono provare pensare volere le creature ch'essi ci rappresentano negli ambienti e nelle circostanze nelle quali essi li videro: per suo mezzo essi riescono a dar loro una intensità e una realtà d'espressione, così lontana dalle astrazioni romantiche e dalle figurazioni algebriche dei classicisti di maniera.

" Je fais une pièce — scrive Becque nelle sue memorie — qu'on me passe cette compairaison, comme on fait une femme, en ne voyant plus qu'elle. Mais les pièces demandent toujours un peu plus de temps ". Molière era visibilmente commosso per le sofferenze del suo *Giorgio Dandin*, tanto che non si è lontani dal credere ch'egli abbia voluto in lui rappresentare qualcuno *qui lui ressemblait comme un frère*. L'anima di Giorgio Ancey si sfoglia giorno per giorno come una rosa, insieme a quella della triste eroina del suo *Avvenire*, e Leone Tolstoi ha veramente vissuto l'angoscia sovrumana di Nikita, stretto dal rimorso terribile come da una tanaglia tenebrosa e fatale.

Attraverso i differenti tipi creati da questo movimento, si afferma la medesima aspirazione ad una morale più alta, più logica della morale tradizionale, una tendenza ad attaccare tutte le ingiustizie e le perversità, ricorrendo all'ironia come alla forza più capace di combattere i nostri vizi, che sono sempre un poco ridicoli (2).

---

(1) Cattier: op. cit, p. 79.
(2) Cattier: op. cit, p. 122.

4) Il naturalismo nelle sue prime trasformazioni.

A) G. de Portoriche - J. Lemaître - M. Donnay: la commedia psicologica ed analitica.

G. de Portoriche.

Tra *La parisienne* di Becque ed *Amoureuse* di Georges de Portoriche (1) non corrono più di sei anni. Ma un così breve lasso di tempo è stato sufficiente a determinare una piccola rivoluzione nella maniera di concepire la commedia. In *Amoureuse* respiriamo già un'aria diversa. Il realismo secco e schematico come un teorema dell'autore de *I corvi* si è andato già trasformando, a traverso la fantasia vivace ed inquieta di de Portoriche, in una luminosa e calda visione d'arte e di bellezza, in una pittura larga e tutta vibrante di emozioni mal rattenute. Sembra, a chi esamini nella sua soluzione di continuità il cammino percorso dall'idea drammatica in questo periodo, che un'ampia finestra si sia subitaneamente schiusa su luoghi bui e mal sani, a

---

(1) È nato a Bordeaux nel 1849 da antenati italiani. Iniziò la sua carriera letteraria con un volume di versi: *Prima verba* (1872), cui seguì *Tout n'est pas rose* (1872), *Vanina* (1879). Al teatro esordì con *Vertige* (1873). *Un drame sous Philippe* II (1875) *Les deux fautes* (1878) lavori in versi rappresentati all'Odéon. Seguì *La Chance de Françoise* (1888) dato al Teatro Libero, *L'infidèle* (1891) in versi, *Amoureuse* (1891) *Le passé* (1897) *Le vieil homme* (1910) *Le marchand d'estampes* (1918).

Da consultare: *Ch. Benoist*, *Le théâtre d'aujord'hui* Paris Lécène 1911 v. II. *P. Flat*, *Figures de théâtre contemporain*, Paris. *A. E. Sorel*. *Essais de psicologie dramatique* Paris, E, Sansot 1911. *M. Allou* G. d. P. in *Nuova Antologia* 1 Sett. 1907. *E. Faguet* G, d P. *in La Revue* n. 23, Dec. 1908, *A. Rivoire* *Le Théâtre d'amour et "Le vieil homme"*, in *Revue de Paris* a. 1911, n. 18 - ~~15 Avril~~. *P. Lasserre*, *Le Théâtre de P.* in *Le Correspondant* a. 1911 n. 1164. *R. Doumic*: G. d. P. in Revue du Mois 6 p. 1-1911 *E. Faguet*: G. d. P. in Revue des Revues 77-1908 — *R. Ségur*: G. d. P. in Revue des Revues 89-1911.

farvi passare per entro il soffio rigeneratore di una vita più ricca e più intensa.

La commedia psicologica è in cammino. Enrico Becque le era passato daccanto, ma non aveva potuto realizzarla interamente, come quasi tutti i novatori, perchè troppo preoccupato da concetti di scuola e di metodo.

L'autore di *Amoureuse* trae profitto dall'esempio, sviluppa il concetto informatore, lo illumina, lo foggia nel materiale più duttile della sua mente e dà al teatro un nuovo capolavoro originale sincero attraente; che ancora vive sulla scena e che possiede tutti i requisiti per aspirare alla classicità.

Questa commedia inizia un periodo di circa un decennio, che conterà fra i più gloriosi nella storia del teatro. Il suo trionfo consacrò de Portoriche, già noto per alcuni lavori pregevoli, quali *La Chançe de Françoise* e *L'infidèle*, tra i maggiori scrittori della sua epoca, e fece concepire enormi speranze pel suo avvenire. In realtà, da allora sino ad oggi egli non ha dato alla scena se non due lavori notevoli: *Le passé* e *Le vieil homme*: ma l'insieme della sua opera è di tale levatura, che persino i giovani più frondaiuoli mettono giù il cappello dinnanzi al suo nome, e riconoscono in lui un maestro.

Da poche opere emana, difatti, tanta austerità di concetti, tanta nobiltà di concezione, e tanto rispetto per l'arte vera e non venale.

Il silenzio sdegnoso onde questo nobile artista, giunto ormai al soglio della vecchiezza, ha amato sempre circondare la sua vita, induce a parlare con rispetto e con sincerità insieme dell'opera sua, così discussa, se pur così ammirata.

L'esiguo numero delle sue produzioni e la analogia sostanziale che esse presentano tra loro sono stati da molti attribuiti a sterilità del suo talento.

De Portoriche ci offre, in vero, l'esempio non frequente di un temperamento cui da natura fu imposto il compito di condensarsi in uno sforzo, guadagnando così in intensità, ciò ch'esso perde in fecondità ed in originalità creativa.

Invano ricerchereste nel suo ingegno la multiforme attività spirituale di un Donnay, o la nervosa inquie-

tudine morale di un Hervieu. L'unica preoccupazione artistica del Portoriche è l'amore, e *Teatro d'amore* egli ha intitolato la raccolta delle sue commedie, dalle ultime in fuori, che del resto potrebbero rientrare in esso di pieno diritto. In questo teatro si espande una delle nature artistiche più ardenti, più armoniose, più squisite che abbia veduto la letteratura dei nostri tempi. " Le creature umane che vi sono raffigurate posseggono qualche cosa di stranamente vissuto, di ansimante quasi, come il cuore di un uomo che sia sfuggito mercè la corsa ad un inseguimento; che arrivi alla sua mèta, e trovi un rifugio „ (1) Tale mèta è superfluo dirlo, è costituita dalla passione. Ha scritto il Faguet che niuno ebbe a frugare così accuratamente il cuore umano da Bérénice in poi. Naturalmente la passione di Portoriche non è quella di Racine: bensì quella che conveniva ad un'epoca, che essendosi illusa di uccidere Iddio, crede possibile di elevare al suo posto, vuoto simulacro, l'idolo di un piacere sfrenato e senza ritegni, appena temperato dalle necessità della convenienza mondana e delle leggi del gusto.

Questo amore sensuale ed istintivo, egoista e brutale, noi lo ritroveremo in tutte le eroine di Portoriche, siano desse mogli innamorate come la *Germana* di *Amoureuse* e la Teresa di *Le vieil homme*; semplicemente rassegnate come la protagonista de *La Chance de Françoise*; o amanti esperte e deluse come la *Dominique* di *Il passato*. E tutte queste donne saranno infelici per troppo amore; come tutti i loro amanti, bei maschi, donnaioli raffinati, rinnoveranno l'eterna leggenda del Don Giovanni fatidico, vuoti di cuore e più ancora d'umanità, bei fantocci da parata, predestinati a mieter vittime fra la cieca credulità femminina quasi per diritto di sovranità regale.

Vedete *Germana Feriaud*, questa povera borghesuccia unicamente occupata, ancora dopo otto anni di matrimonio, ad amare il suo Stefano, a farlo segno a tutte le attenzioni affettuose, a tutte le tenerezze soffocanti, a tutti gli esclusivismi gelosi che sono l'appannaggio di una complessione ardente ed inesau-

(1) A. E. Sorel, *Essais de psycologie dramatique*, Paris 1911, p. 90.

ribile, la quale non disarma e non cede neppur di fronte alla stanchezza e alle ribellioni dell'oggetto del suo culto.

Del passato di lei, della sua esistenza ordinaria nulla, o quasi, ci dice l'autore: noi sappiamo soltanto che ella ama: e come ella ami ci accorgiamo durante tre lunghi atti, attraverso le sue interminabili disquisizioni col marito, o con l'amico di casa, il pittore Pascal; disquisizioni nelle quali è messa a nudo, come meglio non si potrebbe, ogni minima fibra del cuore di lei, con una veridica crudezza d'espressione che ancor oggi ci meraviglia, e con la pittura spregiudicata di certi particolari della vita intima familiare, quali soltanto nel Teatro libero ci è dato di trovare.

Se *La parisienne* è cinica nella sua indifferenza, Germana non lo è meno nella esibizione del suo attaccamento sensuale: baci, abbracci, carezze, e alla presenza di amici ed estranei; c'è da prender quasi le parti di Stefano, quando egli grida a Pascal di non poterne più.

Questo tipo di bellimbusto casalingo, in fondo estremamente antipatico, è una figura nuova per la scena, che non rassomiglia gran che al Tenorio della tradizione, come parecchi critici mostrano di credere e si differenzia non poco dallo stesso *Prieur* di *Il passato*, il quale dopo tutto è uomo assai più serio, e sicuro del fatto suo e niente affatto posatore.. Di tutto ciò ci rendiamo conto fino dal primo atto che si conchiude con una scena veramente magistrale. Stefano è in procinto di partire per l'Italia: Germana senza volerlo distogliere dal suo dovere professionale, lo avvolge nella rete fitta delle sue lusinghe, lo stordisce col suo cinguettio, col suo becchettio di uccellino innamorato: ed ecco che il calore emanante dalla bella e giovine creatura riesce a vincere la freddezza abituale del marito e a turbarne momentaneamente i sensi che eccita il ricordo e la prospettiva di una non breve separazione, cosicchè egli è sincero, quando le dice che rinuncia al congresso, che passerà la serata, la *nottata*, accanto a lei: è sincero, perchè sono fatti tutti così, questi esseri volubili, usi ad obbedire all'impulso del momento. Essi non ingannano mai

una donna quando affermano di amarla, giacchè quella donna rappresenta per loro, in quell'istante, la femmina, cioè l'apice dell'universo, il miraggio sempre fuggevole della loro vita tormentata. Oh! non è da credere che la vita del professionista dell'amore, non abbia anch'essa i suoi crucci!

E difatti non passerà mezz'ora che Stefano si sarà pentito della risoluzione presa, ed il malumore tenterà di sfogare sulla sua compagna, con rinnovata acredine e con furore più intenso. Tutto ciò è di una verità così precisa, così umana, così intuitiva, che pur a traverso la preziosità dello stile e il lavoro d'intarsio delle frasi, noi riusciamo facilmente a ritrovare nudo e palpitante il cuore dei protagonisti, che la morsa implacabile dei propri egoismi dilania fino allo spasimo.

Ma la tempesta vera e maggiore, scoppia di nuovo, al finire del secondo atto; ed una futilità ne è il pretesto, come al solito: una spiegazione chiara, senza reticenze, si impone ormai tra questi due esseri condannati ad aggirarsi intorno ad un perpetuo malinteso. E sarà spiegazione terribile, feconda di tragiche conseguenze, come vuole l'autore e come vuole la vita, quando la misura dei mezzi termini è piena. La rivolta di Stefano contro la moglie cortigiana viene a buon punto. Anche Germana è al limite della sua pazienza, e s'egli, esagerando, le grida che non l'ama affatto, che non l'ha mai amata, che è la sua vittima da otto anni, ella dopo aver tentato tutti i mezzi per riprendere l'uomo che le sfugge, gli griderà pure che preferisce morire, poichè l'illusione è distrutta. Ma le cose non possono finire così. Stefano è troppo cinico per ismentire il suo sistema di dileggio, e Germana troppo sensibile per non reagire profondamente all'offesa. Alla minaccia vaga di adulterio ch'ella gli fa balenare innanzi agli occhi egli risponde ancora con l'ironia: Ce n'est pas le tout de tromper son mari, ma petite, encore il faut le vouloir....

E poichè Pascal, il bravo Pascal, che èra innamorato di Germana, arriva a proposito in quel momento — oh le fatalità della scena! — gli getta la moglie tra le braccia, ed esce violentemente, sicuro del fatto suo, come un uomo che non può neppure ammettere la possibilità di divenire quello che sapete. Ed invece

lo diverrà, oh, se lo diverrà! La vergogna, l'ira, il desiderio di vendetta potranno sul temperamento impetuoso di Germana più della naturale pudicizia e della passione sensuale ch'ella nutre pel marito.

I critici hanno in genere maltrattata questa situazione, argomentando che una donna siffatta non si abbandona così, senza tergiversazioni e senza forme. Qualche altro invece, più sottile, come il De Flers (1) osserva spiritualmente: " c'est toujours comme ça que ça se passe. Autrement ça ne serait pas convenable. ça ne serait pas pour de rire „ E difatti soltanto la subitaneità dell'adulterio può giustificare l'enormità della reazione: e l'autore ce ne fa compresi immediatamente, mostrandoci al terzo atto una donna pentita, anzi disgustata del suo momento di follìa, che ella vorrebbe cancellare, se potesse, a prezzo di tutto il suo sangue. Così ella prende ad odiare l'uomo che l'ha posseduta, profittando di un istante di debolezza, come l'esponente del suo perpetuo rimorso. Povero Pascal! È bastato così poco a fargli perdere degli amici eccellenti, una tavola confortabile, e quella dolce atmosfera di amore nella quale i suoi paradossi scettici mettevano come un particolare stuzzicante!

Coloro che considerano la commedia finita al secondo atto, quali il Sarcey, o che criticano in ogni modo la soluzione del Portoriche, (2) si rifiutano evidentemente di vedere la bellezza umana di quel terzo atto, che ci palesa finalmente Stefano sotto la sua vera pietosa natura, spoglio dall'orpello che il suo ufficio di bellimbusto gli aveva imposto sino allora. Nulla è più accorante di quella scena finale in cui egli dopo aver abbandonato la moglie, torturato dall'idea ch'ella possa recarsi a raggiungere l'amante, e sentendo rinascere con la gelosia la coscienza della propria crudeltà, torna presso di lei, dapprima minaccioso, indi innamorato e supplichevole.

Ét. Et tu m'aimes encore, tu n'as jamais césse de m'aimer? Ah! réponds-moi, je t'en supplie, vois comme je suis lâche.....

---

(1) *Revue d'art dramatique,* Paris 5 Nov. 1898.
(2) Benoist. *Le théâtre d'augourd'hui* - H. Bordeaux. *La vie au théâtre* v. II Perrin - Paris.

Germ. À quoi bon te répondre? Ce que j 'ai fait ne sera-t-il pas toujours entre nous? Nous ne pouvons plus vivre ensemble maintenant.
Ét. (baissant la tête) Peut être.
Germ. Peut-être. Il n'y a donc pas de justice?
Ét. (avec tendresse) Heureusement.
Germ. (s'élançant vers la porte). Tu es fou; il vaut mieux que je m'en aille.
Ét. (lui barrant la route) Je ne veux pas.
Germ. Réfléchis, Étienne, tu seras malheureux.
Ét. (sans oser la regarder, sans se rapprocher d'elle) Qu'est-ce que ça fait?

Che importa, sì, se noi siamo tanto deboli da non poter troncare d'un colpo le nostre più care abitudini, da non saper rifarci una vita diversa da quella miserabile che conduciamo; se noi siamo dei poveri esseri che dovranno presto morire? Poche soluzioni come questa, portano con loro tutta la melanconia dell'ineluttabile, somigliano come questa alla conclusione di tutte le ore della nostra quotidiana commedia.

Dopo aver letto od ascoltato un'opera siffatta, ci sembra di aver gettato un lungo sguardo dolente nelle profondità più inaccessibili della nostra anima. Non altro è l'ufficio dell'opera d'arte: rivelarci d'un tratto a noi stessi, schiudere le vie a quel mondo confuso ed ignorato che ciascuno di noi reca in sè senza saperlo e che l'artista discopre per la nostra gioia e per il nostro tormento.

C'è una frase che l'autore fa pronunciare a Germana, e che scolpisce il fondo amaro di questa commedia con la forza incisiva di un bulino: “ Quelle force de ne pas aimer son mari! Si je n'adorais pas le mien les choses iraient beaucoup mieux „ Gli è che il marito e la moglie non son sempre, come ben scrive il Sorel, delle entità giuridiche: il matrimonio conserva a ciascuno le sue passioni, i suoi sensi, le sue infermità o la sua nobiltà. L'uomo resta amatore, la donna vuol essere amante. Da questo punto di vista, *Amoureuse* del Portoriche, trascende il caso singolo per descriver fondo al problema intero dell'amore nel matrimonio, questa convivenza, il più delle volte forzata, di due esseri destinati a scivolare perpetua-

mente l'uno contro l'altro, come due parti dispaiate di una scattola che non potranno mai combaciare.

Perciò questa commedia, a malgrado de' suoi difetti, imputabili più che altro all'influsso della formula naturalista, rimarrà come una delle più espressive di questa epoca disordinata e cinica, in cui il *fatto passionale*, allentatosi ogni vincolo di religione e di morale, assume per buona parte degli individui importanza assoluta e predominante nell'esistenza.

La stessa aura di sensualità un pò spinta che aleggia nel lavoro è perfettamente in carattere.

Pascal dice a Stefano: " Ajoute des écrévisses pour ta femme. — Elle n'en a pas besoin — risponde il marito. E altrove, questi: — Je les bénirais (le ore della notte) si tu n'étais pas toujours la première à les souhaiter.... si tu n'en diminuais les prix par la hâte de tes consentements..... „.

Per buona sorte la delicatezza del temperamento artistico di Portoriche lo preserva dall'insistere troppo su particolari di simile natura.

* * *

Anche la *Dominique* del *Passato* porta in sè la medesima impronta dolente: eroina d'amore, ella non vivrà che dell'amore e per l'amore, nonostante il suo coraggioso tentativo di rifarsi una esistenza ordinata e laboriosa in seguito alla sua prima e cocente delusione dei sensi.

Vedova e giovanissima, ella si era imbattuta in uno di quegli uomini fatali che tanto piacciono alle donne, che soli piacciono alle donne, in virtù appunto di quel senso di mascolinità esasperata che forma la loro essenza, e di quel certo romanzesco che si accompagna al ricordo del loro passato: elementi entrambi di sicura presa sulla debole anima femminile, tanto più debole in quanto la donna è intelligente e sensibile.

François Prieur è il professionista dell'amore, l'eterno vagabondo delle anime, ch'egli si compiace di suggere come fa l'ape pei fiori, per rigettarle poi, quando siano intimamente vuotate d'ogni capacità di far godere, ma non di soffrire.

Abbandonata anch'essa, Dominique ebbe il coraggio di votarsi all'arte, divenne scultrice famosa; ma dieci anni di lavoro e di solitudine non poterono cancellare in lei il marchio indelebile del passato.

Ond'è che non appena l'amante " dai baci indimenticabili „ le si ripresenterà dinnanzi, onusto dei trionfi riportati su altre vittimi infelici, la femmina cederà di nuovo, essa che gli amici consideravano come un camerata, appunto per la maschia e virile resistenza opposta agli assalti della sorte.

Si illude ella forse di aver fissato per sempre l'incostante cuore di Francesco, o non piuttosto ella si abbandona ad occhi chiusi nel gorgo fatale che inghiottirà definitivamente il resto dei suoi anni mortali? Le nostre passioni hanno una loro logica ferrea che non ammette deviazioni.

L'ultima amante di Prieur è proprio la migliore amica di Dominique: una povera creatura moglie e madre, cui la malsana passione induce a perdere ogni ritegno di pudore e di amor proprio. Si acconcierà ella persino, di dividere il suo ganzo con Dominique:

Antoin. Vous consentez?
Franç. Momentanément. Nous continuons.
Ant. À trois?
Franc. À trois, à quatre, à cinq...
Antoin. (gaîment) Mais je n'aurai jamais assez de santé!!....

Ma Dominique non è di quella tempra. Venendo a conoscere ch'ella non sarebbe stata se non un diversivo tra le nuove e le vecchie conquiste, si ribella e getta in faccia all'amante le sue menzogne e la sua bassezza. Le donne non sanno perdonare agli uomini i difetti più propri al loro sesso. Ella saprà, così, respingere Francesco, sul punto di cedergli, in una delle più belle scene del teatro contemporaneo, per movimento di passione ed intuito d'anime. Come ella trovi in sè il coraggio di distaccarsi per sempre da Prieur, ce lo spiega lei stessa nella chiusa del lavoro: Si je l'aimais autant que vous pensez, je ne l'aurais pas laissé partir. J'aurais eu plus de courage...

In questo modo, c'è da giurarlo, ella conserverà intatto entro di sè il suo passato, quasi un acuto pro-

fumo, ed amerà fino a morirne, l'uomo incostante che attraversò la sua vita come una bufera d'estate, lasciando tutto intorno schiantato e distrutto.

Poche opere sono pervase da una poesia altrettanto dolorosa e commovente. La sua mercè, noi dimentichiamo i difetti di tecnica di cui abbonda la commedia: la prolissità del dialogo, l'inutilità, dal punto di vista dell'economia drammatica, di un atto intero, il primo; la deficenza di azione che è sostituita esclusivamente da un giuoco di caratteri e da una vivisezione spietata di anime.

Ma io penso che è ben ridicolo chiedere della tecnica ad un artista, quando dal salutare disprezzo di quest'ultima, derivano sovente le opere meglio durevoli ed espressive.

* * *

Con *Le vieil homme* e *Le marchand d'estampes*, succeduti a lunghi intervalli di tempo, si inizia di già, purtroppo, la decadenza di questo splendido ingegno. Il caso d'amore ch'egli ci presenta in entrambi — ancora dell'amore notate bene! — si svolge in una atmosfera tutta speciale e come viziata; la delicatezza d'osservazione si muta in una analisi inquieta ed esasperata, quasi morbosa; la limpidità di concezione cede il luogo ad una architettura sapiente ma fredda.

La rivalità d'amore fra padre e figlio, che aveva fatto per tanto tempo le spese della commedia buffa, passando sulle scene del dramma, non riesce a spogliarsi da quella artificiosità malsana che accompagna l'inquinamento dei nostri sentimenti più puri, quale è quello della famiglia.

Immaginate un Francesco Prieur, fatto maturo d'anni se non di senno, con un figlio già quasi ventenne, che abbia chiesto al tranquillo isolamento di provincia, il riposo per le stanchezze della vita e dell'amore: ed avrete il Michele Fontanet di *Le vieil homme*, che l'autore ci presenta come proprietario di una fiorente industria tipografica, dedicata all'incremento del libro raro e della edizione di gusto.

Ed ecco nel raccolto eremo di Vizille ergersi d'improvviso la figura di una donna: Brigida Alain, una

giovane amica di M.me Fontanet; che accolta per l'ospitalità di una sera, resterà nella casa, destinata a farsi centro di uno dei drammi familiari più oscuri e tormentosi che abbiano visto la luce della ribalta.

Il primo ad innamorarsi di M.me Alain è naturalmente il giovane Agostino, un ragazzo troppo precoce e sensibile per la sua età, il quale reca, nel sangue l'eredità perturbatrice ed ardente di due nature estremamente dedite all'amore. Questo Cherubino moderno, cui l'atmosfera intellettuale in cui è vissuto ha acutizzato in modo singolare i sensi e lo spirito, farà subito di questa sua passione, come è facile intendere, la questione principale della sua esistenza. Ma egli ha fatto i calcoli senza il *vecchio uomo* che sonnecchia in suo padre, e che non tarderà a ridestarsi, non appena oda l'appello dei piaceri risuonare da lungi alla sua anima in ascolto. Michele e Brigida sono fatti d'altronde per intendersi, e con un uomo quale è il primo si arriva presto allo scopo. Ma Teresa vigila: la sposa che ha troppo sofferto, che ha difeso ora per ora il suo compagno dalle lusinghe pericolose, non si lascierà debellare così presto, e non esiterà a cacciare con atto energico l'amica pur di restituire la pace al focolare minacciato. Ed ecco sorgere il dramma. Agostino, apprendendo per bocca della madre il pericolo, è condotto a rivelare il suo segreto ed a piangere il suo tormento inconsumabile. Che farà Teresa? Tra il marito ed il figlio, l'esitazione non è possibile: è il secondo ch'ella deve difendere, al secondo va la sua tenera sollecitudine materna. Il mutamento spirituale di questa creatura amante, sotto l'impulso istintivo della maternità è uno dei più belli che si siano concepiti sulla scena.

L'arte del Portoriche tende qui evidentemente a svincolarsi dai ristretti confini in cui si era mantenuta, a superare lo studio di un *fenomeno passionale*, quale è in fondo quello delle sue eroine, per comprendere una visione d'umanità più larga e più sensibile.

Il partito cui Teresa s'apprende non è scevro di inconvenienti: ella otterrà dalla amica che allontani per qualche giorno il marito, e dedichi questo tempo

a curare le ferite prodotte nell'animo di Agostino; indi scompaia e per sempre.

Intanto, per la miglior riuscita del suo disegno, ella stessa si assenta.

Quanto il ripiego sia ingenuo e risenta dell'artificio, lo dimostrano gli avvenimenti successivi. Mentre Brigida è occupata a lenire la piaga del giovane Cherubino, tutto fiero del suo primo appuntamento con la donna adorata ed intento ad espandere nel suo lirismo di adolescente infarcito di letteratura la piena dei suoi affetti, ecco sopraggiungere, non atteso, il padre, in cui la sete di lussuria, non mai spenta, fa tacere ogni sentimento di paternità e di responsabilità. Agostino è presto allontanato: il suo sguardo dolente e rassegnato di capretto condotto al macello dovrebbe avvertire il genitore del tristo disegno che egli medita. Ma un Michele Fontanet non ha occhi che per il suo egoismo. Quando la scoperta del libro lasciato aperto da suo figlio: Werther, con lo scoppiare dei presentimenti sinistri, e il ritorno di sua moglie anch'ella inquieta, lo fanno avvertito del pericolo, è già troppo tardi. Invano nella magnifica scena con Teresa egli, per il bisogno irrefrenabile di far tacere le sue e le di lei inquietudini, si accusa fino alla viltà: Agostino ritorna, ma cadavere; e la madre che era rimasta insensibile ad ogni puntura di gelosia, trova nel suo sublime amore materno, improntato di bontà, la forza di dire: resta! al padre sciagurato, che sente ormai tutta l'estensione del suo misfatto.

Quest'uomo, sarà condannato a piangere pel resto della sua vita, poichè il dramma che l'ha sconvolto è di quelli che aprono gli occhi per sempre; ed egli, come i Prieur, come i Feriaud, non è della razza dei Don Giovanni cinici e orgogliosi della loro dominazione, bensì è un povero fantoccio umano, asservito alla voluttà per istinto più che per ragionamento.

Codesta soluzione nobile ed elevata, nella quale sembra passare un fremito dell'antica tragedia, rivela nel dramma del Portoriche una ispirazione di natura superiore a quella del suo precedente teatro: se bene, come avemmo occasione di notare, riveli l'evoluzione delle sue idee verso un preziosismo di maniera; preziosismo che si accentuerà ancora in *Le marchand*

d'estampes, l'ultimo suo dramma, condannato non a torto dalla maggioranza dei critici e difeso strenuamente dall'autore in una prefazione polemica.

La grande follia guerresca che ha testè insanguinato il mondo entra di straforo nel conflitto d'anime da lui escogitato. Siamo ancora in presenza di esseri anormali, per quanto l'autore si compiaccia di raffigurarveli partecipi di quella media umanità da cui ogni vero artista suol prendere a prestito i suoi modelli. Daniele Aubertin e Fanny sua moglie, sono mercanti di stampe, quindi un poco artisti (basta tuttavia questo a giustificare il titolo?). Si amano, o meglio si amavano, fino a quando Daniele che langue per una ferita riportata al fronte, non si è sorpreso a spasimare di un amore romantico e misterioso per una donna maritata che lo respinge, una M.me Ortéga che l'autore non ci fa neppure conoscere, e che non sappiamo di quali attrattive sia dotata per sconvolgere a tal segno i sensi di quel *Chatterton* in sedicesimo.

Ed il dramma è tutto là, nel cozzo di quelle due volontà malferme e trascinate dai loro diversi egoismi; primo stadio: Daniele ama e non è riamato, confessa il suo stato doloroso alla sua compagna, la quale dando prova di una generosità più unica che rara si fa la sua consolatrice; secondo stadio: Daniele intravvede la possibilità d'esser corrisposto e la povera Fanny, sempre più martoriata della gelosia, cerca di indagare chi sia la donna che le ruba il suo unico bene; terzo stadio: Daniele ha indotto la sua Ortéga a fuggire con lui, ma allo spettacolo del rassegnato dolore della moglie, esita da quell'uomo fiacco e irresoluto ch'egli è e non trova altro rifugio che nella morte. Ma la infelice creatura che gli è compagna, invoca come supremo bene di seguirlo, ed essi compiono insieme il gran salto nella Senna limacciosa, poveri relitti umani sbattuti dalla tempesta, morti già prima di vivere, vittime non già di un fato inesorabile, bensì della loro sensibilità esacerbata.

Tre atti composti di un unico dialogo, appena intramezzato da episodi futili, i quali ingenerano più fastidio che sollievo, nel quale i protagonisti si frugano si studiano al pari di spadaccini sulla pedana; poi dopo una stasi scoraggiante il precipitare brusco

verso la catastrofe impreveduta, la sola cosa bella del dramma, in quanto toglie desolatamente i personaggi dalla via senza uscita nella quale li ha messi l'arte o per dir meglio l'artificio dell'autore.

Che la grande guerra non abbia saputo ispirare altri conflitti e passioni da queste che il Portoriche ci dipinge nel suo *Machand d'estampes*, e il Bataille ne *L'Amazonè*, è appena credibile.

Eppoi queste donne amanti e tolleranti per amore, dotate in apparenza di tutte le generosità, mentre soffrono ne l'intimo per una gelosia divoratrice, cominciano a saper di maniera: e ce ne accorgeremo bene in seguito.

Tutte le eroine create dal Portoriche si abbandonano alla passione con furore d'ebbrezza pagana ed assenza totale di freni morali, se si eccettui appena la figura di Teresa, che è quasi una riabilitazione del sentimento materno, e della tenerezza umana scevra da egoismi.

La posterità dovrà dire di questo scrittore ch'egli non ebbe sull'anima della donna se non vedute parziali, immediatamente oscurate dal suo partito preso di realismo sensuale. (1) Ma anche in questi scorci di figure è tanta virtù di intuizione, così felice connubio di arte e di verità, così intimo calore di poesia, che c'è da chiedersi con tristezza come un'opera siffatta sia oggi trascurata a vantaggio di una produzione destituita d'ogni valore.

Un teatro come quello del Portoriche, in cui la sobrietà e la semplicità sono i pregi essenziali, in cui non accade quasi mai nulla di *estraneo* ai personaggi, avrebbe tutto il diritto di imporsi, se non facesse un contrasto troppo stridente col rinato gusto per l'intrigo, derivante il più delle volte, da mancanza d'ingegno e di originalità.

“ Pour qu'une pièce porte — ha scritto il Portoriche stesso — il faut que l'auteur y mette du coeur „. Ed egli ha messo nelle sue commedie tutto il suo cuore e tutto il suo ingegno, le ha accarezzate come creature di carne per lunghi anni di lavoro austero e macerante, ne ha fatto la ragione d'essere e la mèta

---

(1) Cfr. Jane Misme. *Les héroines de Portoriche* in Revue d'Art dramatique, Iuillet 1898.

di tutta la sua esistenza. Per questo emanerà sempre da esse il profumo indimenticabile del suo ardore orgoglioso e solitario, quasi un aroma sottile che non teme l'oltraggio brutale del tempo.

* * *

Difficile sarebbe immaginare temperamenti più opposti di Georges de Portoriche e Jules Lemaître (1). Sembrerebbe quasi che avessimo disegnato di porli qui a contrasto, se a ben guar-

J. Lemaître

---

(1) Nacque a Vennêcy nel 1853. Allievo della scuola normale superiore di Parigi ne esce nel 1872 per andar ad insegnar retorica nel licee dell'Havre. Qualche anno appresso passa all'insegnamento universitario, che abbandona nell'85 per dedicarsi al giornalismo ed ai suoi studi preferiti. Collabora nella *Revue Bieue*, nel *Temps*, nel *Journal des Debats*, ove succede a I. I. Weiss nella critica letteraria.

La sua produzione è svariata e molteplice: rimarranno interessantissime, come documentazioni dell'epoca in cui visse, fra tutte, le raccolte de *Les Contemporains* e de *Les impressions de théâtre*. •

Membro dal '95 dell'Accademia francese, il Lemaitre non ha mai fatto mistero della sua simpatia per i classici. Amava Racine e Molière fra gli antichi: Flaubert, Bourget, Maupassant, France, fra i moderni. In politica si attenne alla parte conservatrice, anzi al legittimismo realista, il che gli permise, specie nei suoi ultimi anni, di mostrarsi fervente patriota. Il fondatore de *La patrie française*, morì improvvisamente il 6 agosto del 1914, e lo sconvolgimento creato dalla brutale aggressione germanica non consentì che la sua dipartita avesse l'eco di rimpianti ch'essa ben meritava. Diamo qui l'elenco delle sue opere drammatiche: *Revoltée* (1889 *Le député Leveau* '91) *Mariage blanc* ('91) *Flipote* ('93) *Les rois* '93) *L'âge difficile* '95 *Le pardon* ('95 *La bonne Hélène* '96) *L'aînée* '98 *Bertrade* ('1905 *La massière* (1905) *La princesse de Clèves* 1908).

Da consultare: C. Levi: J L. in Rivista teatrale italiana 1914. fasc. 5 25. Dec. ove è una bibliografia cospicua, *A. Alexandre.* Sur le théâtre de J L. in *Revue enciclopédique* 1896 - VI - *A. Benoist* Le théâtre d'aujourdhui-Paris - Lecène e Oudin - 1911 - *H. Bordeaux.* Quelques écrivains de France: J L. Revue Générale: 59-60 1894 e *Portraits littéraires.* M. J L. Corréspondant: N. S, 143 (1895) - *A. Bouvier* - Etude sur J. L'Orleáns Gout et C.ie 1911 in 8.o pp. 43 - *A. Brisson* in *Portraits intimes* - Paris - Colin 1894 e *Le thèatre et les moeurs* Paris. Flammarion. *Des Granges:* Le théâtre de M. J. L. Corréspondant 1910 10 mai. *R. Doumic* in *De Scribe á Ibsen*: Paris, Delaplane; in *Ecrivains d'aujord'hui.* Perrin 1894, in *Essais sur le th âtre contemporain* Perrin 1897 in *Le theâtre nouveau* Perrin 1908; *I. Ernest Charles.* in *La litt. française d'aujourd'hui* Perrin 1902 - *E. Faguet*: Le théâtre de J. L. in Revue de Paris 1895. II pp, 200- 235 *G. Frederix* in *Trente ans de critique*: Hetzel 1900 t. II. A. Kahn. Le théâtre social en France de 1870 à nos jours. Paris Fischbacher 1907 Chap. II VIII e IX - *P. L. Malpy*: Les hommes de theatre: J. L. - Revue generale 1895 - 61 - 62 - *G. M. Pellissier*: J. L. auteur dramatique - Revue des revues, 1898 XXV, p. 168 - V. Ricca. J. L. Catania Giannotta. 1914 in 16. pp, 44. *E. Quet*: Le théâtre de M. J. L. Revue franco-allemande 1901 p. 641 650. *de Saint-Auban*: *L'idee sociale au theâtre*: V. Stock 1901. cfr. VI A. *E. Sorel. Essai de psycológie dramatique. Paris.* E. Sansot 1911. *P. Tenarg*: *Nos bons auteurs et nos mechants critiques.* P. Chammel 1898. P, Flat. *Figures de. theâtre contemporain* Paris. *E. Rod.* Idées morales da temps présent. 1891. Perrin, ecc. ecc.

dare nell'opera loro non si discoprissero numerosi legami di ispirazione comune, se non di affinità spirituale.

Quando l'illustre caposcuola della critica impressionista volle cimentarsi nell'arringo drammatico; e ciò non gli avvenne se non tardi, il suo temperamento i suoi studi e l'indirizzo del teatro ai suoi tempi lo portarono verso la commedia psicologico-analitica, e permisero ch'egli vi segnasse un'orma non indifferente; caso più unico che raro, di un grande critico, capace di divenire autore meritamente acclamato.

Gli è che in realtà Jules Lemaître era nato artista piuttosto che critico, e tale egli si è sempre conservato anche nei suoi fioriti vagabondaggi per i campi della letteratura e dell'erudizione.

Aveva conseguito da natura il dono di una sensibilità squisita, atta a percepire i più sottili stimoli esteriori ed a ricercare i moventi più reconditi, le sfumature più inaccessibili dei movimenti dell'anima. Epperò aveva sognato di poter abbracciare tutta la bellezza eterna dell'arte e del pensiero, dovunque e comunque essa si fosse manifestata, di poter render la sua fantasia come una lieve mano invisibile che, sfiorando l'esteso cembalo delle sensazioni umane, ne facesse sprigionare una folata evanescente e perenne di suoni. Comprendere, non è forse creare un'altra volta? Ma perchè l'opera della seconda creazione risulti *originale*, e valga comunque la fatica d'esser compiuta, occorre che l'osservatore riesca a mantener libero il fondo della propria personalità, che sarebbe come dire, la propria facoltà di giudizio. Unite a ciò il dono della immaginazione simpatica che serve ad introdurvi nel bel mezzo dell'argomento per virtù di intuizione, ed il sussidio di una diffidenza sistematica ed amabile che serve a prendersi giuoco, senza parere, di tutto e di tutti, e voi avrete a un dipresso la fisonomia di quel dilettantismo, che fu vangelo d'arte e di vita per Giulio Lemaitre, e che impronta di sè stesso tanta parte della cultura e dell'arte contemporanea.

Nel suo studio su Rénan, Paolo Bourget chiama il dilettantismo: " una disposizione dello spirito assai intellettuale e voluttuosa, insieme, che ci inclina volta a volta verso le forme diverse della vita, e ci

spinge ad abbandonarci a tutte queste forme, senza concederci ad alcuna „. Una siffatta disposizione di spirito è tutt'altro che cosa nuova. Sotto il nome di scetticismo, di pirronismo, di libertinaggio, essa fu propria di ogni epoca in cui l'influsso troppo intenso della civiltá e del progresso ebbero a spiegarsi con gravame soffocante di particolari, quasi a nascondere l'irrimediabile impoverimento delle sorgenti artistiche vive e geniali, ed il concomitante fenomeno dell'attutirsi del senso morale. Non altra, sotto le apparenze più fastose d'arte e di vita, è in fondo la fantasia gaudente ed animata degli scettici epicurei del nostro rinascimento e dei nostri umanisti innamorati di bellezza.

Nell'ultimo trentennio del secolo XIX il pensiero degli scrittori che hanno avuto un ascendente più diretto sul pubblico, segna una traiettoria che va da Rénan a Tolstoi, da Taine a Maurice Barrès.

Rénan si trova all'origine di una corrente negativa che ingrossa per una trentina d'anni e che si fortifica nella corrente pessimista derivata da Schopenhauer ed in quella naturalista facente capo a Zola. L'autore della *Vita di Gesù*, con la morte della fede, sente tutto il vuoto incolmabile del proprio cuore. Viaggiando in Palestina, il cristianesimo lo riconquista, ma sotto la forma idilliaca e semplice del verbo di Gesù. Egli tenta risolvere il contrasto intimo della sua fede con le credenze della Chiesa ufficiale, nella formula: Dio è un prodotto della coscienza e dello spirito umano, una idea della perfezione che ognuno porta con sè. Il solo culto da rendergli è la ricerca del bene e della veritá. La veritá non è perciò fuori di noi, ma entro di noi, è la ricerca stessa, multipla, mutabile, la scienza. Concepire il bene vale più che farlo; Gesù ha fondato la religione nell'umanitá, come Socrate la sua filosofia. (1)

Se abbiamo riferito nella sua sintesi il concetto dell'opera renaniana, si è perchè essa era destinata a creare una corrente di pensiero, della quale il teatro non fu ultimo a risentire l'influsso.

Jules Lemaître dopo aver esordito col combattere

---

(1) Édouard Rod. *Idées morales du temps présent,* 1891 Paris.

accanitamente il Rénan, si lasciò poi sedurre dalle sue teorie e ne divenne allievo fervente. Trovato gusto alla cosa, prese il vezzo di cambiare d'opinione con una facilitá sorprendente, ed elevò questa sua tendenza personale a sistema. Anch'egli si prese ad amare teneramente il Vangelo, mirando a costituirsi una fede senza Dio, nel presupposto che ognuno possa trovare nella propria coscienza la ragione di fare il bene, perchè l'uomo è illogico.

Anatole France e Paul Bourget furono col Lemaître i rappresentanti più illustri di questa scuola. Il primo di essi è rimasto fondamentalmente fedele ai suoi principi, trovando nel dilettantismo la veste più conveniente per ammantare l'epicureismo un po' cinico delle sue negazioni religiose e per demolire, sotto le apparenze di una bonomia casalinga, a colpi di piccone, tutto il patrimonio di tradizioni, di credenze di idealitá ancora radicato nel cuore della vecchia Francia.

Il secondo sentì più vivo e tragico il contrasto tra la negazione scettica e l'aspirazione alla fede e tale contrasto andò esprimendo sempre con maggior forza e decisione nelle sue opere fino a condursi risolutamente sulla via della credenza che il De Vogué, lo Schérer ed i mistici stranieri erano andati spianando.

Il dilettantismo del secolo XIX si presenta, adunque in arte, come l'ultimo sforzo del realismo imbevuto di scetticismo e deluso, per afferrarsi alle soglie della conoscenza, e rappresenta, anzi, come un passo di conciliazione tra le avverse tendenze, tra il naturalismo e l'idealismo, fra la negazione e la fede.

Siamo ben lungi dal periodo in cui Berthelot si lasciava sfuggire la frase millantatrice: “ Il mondo è oggi senza misteri.... „ Il bagaglio della fiducia nella scienza si è andato perdendo per via. Anche il carattere di ironia sdegnosa ed intrattabile che accompagna le irose manifestazioni del realismo Zoliano ha fatto il suo tempo. L'ultimo travestimento di questi scettici impenitenti sarà lo scherno indulgente e spirituale, il sorriso di una ironia a fior di labbro, nella quale fa capolino, come di strafforo, un po' di sentimento, la melanconia vaga e inafferrabile di disillusioni non bene precisate, sotto la quale si indo-

vina a malapena il vuoto incolmabile dei principi e della fede.

Jules Lemaître si fará nel teatro il portavoce autorizzato e più genuino di questa tendenza tutta inteltellettuale, il che spiega, in fondo, come la sua opera abbia avuto una ristretta presa sulle folle e si sia imposta più volentieri agli spiriti eleganti e delicati.

Bisogna aggiungere, in veritá, che l'istesso talento duttilissimo e versatile ch'egli ha portato nello studiare i vari temperamenti letterari e nel prolungare per mezzo della sua immaginazione creatrice il lavoro che egli ha esaminato come critico ; egli lo ha portato nell'analisi minuziosa dei suoi personaggi, onde la sua opera di teatro appare uscita dalla sua mente in un seguito di elaborazioni frammentarie e non risulta quasi mai il frutto di una ispirazione potente ed assorbente.

Egli è così fatto che sembra aver eletto a sua regola morale il *que sçais-je? que suis-je?*, di Montaigne: nè egli tenta di mutarsi e di fissare alla sua vita una norma regolatrice, persuaso come è. della fallacia di tutti i sistemi che hanno preteso governare in un senso o nell'altro le povere cose di questo mondo. Marionette noi siamo nelle mani del destino, e da marionette ci occorre vivere, lasciando che altri si prenda la cura di tirare i nostri fili, senza domandare alle cose più di quello ch'esse possano darci, senza turbare col rimpianto di un passato trascorso e con l'angoscia di un domani ineluttabile il godimento dell'ora che fugge.

E poichè nulla ci deve troppo commuovere di ciò che è fuori di noi, a noi soltanto conviene riferire l'universo; e alle sensazioni che esso in noi desta, il giudizio su quanto è in esso di buono e di bello.

Tale è questa dottrina dell' “ impressionismo „ che faceva andare in bestia l'ottimo Brunetière, ossessionato per un altro verso dall'odio del *moi* (1).

* * *

Ma quando provate a trasportare nell'arte creativa questo sistema che rifugge dai toni troppo decisi e dai sentimenti troppo vivi, che bandisce la

(1) Cfr. *Les époques du théâtre francais*. Paris - Hachette, nelle quali applica al teatro la sua teoria dell'evoluzione dei generi.

passione e disprezza la fede, sebbene sembri talvolta, guardare ad essa con una mal celata melanconia; voi uccidete i germi atti a creare le sole opere veramente grandi e durevoli: l'entusiasmo, ed il suo contrapposto: la disperazione. È quanto avviene per Giulio Lemaître.

In realtá, come bene osserva Henri Bordeaux nel suo studio sul dilettantismo, occorre avere un'anima per credere e piangere sulla propria credenza morta. E questi impressionisti hanno tutto fuorchè un'anima; o meglio hanno mille frammenti di anima, che ridono piangono si contorcono fremono maledicono, esaltano dubitano e credono; eternamente instabili, eternamente mutevoli e fallaci.

Non che ci sia cattiveria nel loro fondo. Jules Lemaître, ha agitato in tutta l'opera sua, e singolarmente in quella di teatro, tanti principi di morale onesta e sincera, che il filosofo più rigoroso non esiterebbe a dichiararsene soddisfatto. Ma il male si è che essi sono esposti senza convinzione, e direi quasi senza serietá: mentre l'autore si affatica nell'esporre una tesi, si accorge che la tesi opposta possiede non minor virtù di seduzione e manda all'aria i suoi precedenti propositi con una disinvoltura superba. Niente teorie letterarie, quindi; niente realismo e niente idealismo.

“ J'aime tout — egli si esprime — parce que tout est vrai; même les songes. Quelle que soit la vision des choses propre à chaque artiste, elle est mienne, pourvu que la forme qu' elle revêt soit empreinte de beauté „.

È una specie di panteismo artistico che si complica col rito di idoli defunti e costituisce una atmosfera satura di intellettualitá, nella quale le cose smarriscono i loro contorni precisi.

Ma lo scettismo e la gaia scienza, questo dono di sorridere delle cose più sacre, e di confondere i limiti tra cose gravi e cose leggere non sono i soli doni necessari al dilettante. Occorre — come afferma il Bordeaux — la duttile simpatia che abbellisce tutte le cose e permette di rinnovare il proprio pensiero al contatto con gli spettacoli del mondo.

Jules Lemaître ama i personaggi delle sue commedie tutti ugualmente: siano essi dei galantuomini

come il signor de Chambray, o degli individui perniciosi come il Vaneuse de *L'Age difficile*. La sua filosofia lo aiuta a concepire ed a scusare tutte le miserie: e tutte queste creature gli cantano la canzone eternamente mutevole della vita.

Come le armonie molteplici intrecciantesi nella immensa sinfonia vagneriana colmano in modo pieno il bisogno musicale dei nostri spiriti inquieti e multanimi, così nell'opera agitata e nervosa di Jules Lemaître noi sentiamo rivivere i segni di questa nostra epoca di febbre, di malessere morale, di delicatezze e di raffinatezze morbose. E noi la amiamo questa prosa leggera tutta palpitante di modernitá, di un lirismo spumeggiante, artificiale, nella quale sembra errare tutto l'incanto strano di certe pagine di un Voltaire meno scettico e più sentimentale. E a nostro malgrado quasi, ci interessiamo alle vicende delle marionette umane che se ne fanno interpreti autorizzate nelle sue commedie.

Ve ne ha due tra queste che meglio portano l'impronta dello spirito dell'autore e che rappresentano appunto per ciò, la parte più caduca della sua opera di teatro: *Flipote* e *L'âge difficile*.

Flipote è una comica parigina, o meglio, è la comica parigina. Origini plebee — sembra la regola — leggiadria, vivacitá naturale, un pizzico di sfrontatezza e molta sentimentalitá. Si comincia dal niente: poi un bel giorno, un colpo di fortuna insperato, il favore di un impresario, una parte recitata con successo, consacrano la nuova stella nel firmamento di cartone del *boulevard*. La commediante è immantimenti celebre: si diventa celebri così presto a Parigi; quando si vuole! E nella semplice pittura dell'ambiente fittizio che circonda l'artista; attori autori gaudenti serventi di palcoscenico e parenti di commedianti, è conclusa la psicologia di questi individui pei quali il mondo si suddivide nell'*enceinte des fortifs* e nel resto.

È superfluo aggiungere che il resto non conta.

Ma Flipote è innamorata, stupidamente innamorata di un Leplucheux qualsiasi, un cane di attore che non sará mai nulla e che purtuttavia ella vuol sposare ad ogni costo, ch'ella difende, ch'ella impone agli impresari, ch'ella compatisce.

Che cosa non accade? Una bella sera Leplucheux, da un atto all'altro di una commedia nuova ch'egli aveva compromessa con la sua infame recitazione, trova il modo di riportare un successo impreveduto, pazzo, senza precedenti, di quei successi che in una serata consacrano, a Parigi, la celebritá di un attore...

Che immaginate che faccia Flipote? Che frema di gioia, che esulti al trionfo del caro sposino, che si rallegri della fede avuta finora in lui?... Nemmeno per idea. Quell'uomo che preso a calci da tutti, inferiore, compatito, formava il suo conforto, ora che è divenuto emulo dei suoi trionfi, che è conteso, corteggiato, si tramuta in un rivale pericoloso: la vita in comune non sará più possibile e si conclude col grido dell'anima della zia di Flipote: “ Finalmente! di qui si sarebbe dovuto cominciare! „

La conclusione vi sembra cinica ed amara? Che volete farci? Questa è la vita. Vi sembrerá più accettabile quella de *L'âge difficile*.

V'ha parecchie etá difficili nell'esistenza, ma l'aure ha voluto considerare con occhi inteneriti quella del vecchio scapolo, che giunto ad una certa svolta del suo cammino, sente il bisogno prepotente di affezionarsi a qualcuno, sia pure la propria serva o la propria affittacamere, per finire in un concubinaggio in piena regola.

Chambray, il protagonista di questa commedia, non ha nè serve nè affittacamere, bensì una nipote ch'egli stesso ha maritata a un tal Martigny: su lei egli riverserá, dunque, la piena del suo affetto, con disperazione del povero marito, il quale cercherá persino un diversivo fra le fraccia di una civetta da strapazzo. Un bel giorno il vecchio zio si accorge francamente di esser di troppo e per consolarsi si accolla l'ereditá della civetta abbandonata. Ma il sopraggiungere di una vecchia dama, suo amore di gioventù, lo converte nuovamente ai puri affetti di famiglia. D'ora innanzi egli amerá i suoi ragazzi senza esclusivismi gelosi, avendo fatto l'esperienza di quel detto di Chamfort pel quale “ l'uomo arriva novizio ad ogni etá della vita „.

Certo, se si pensi che quest'uomo ci viene presentato come un ex-esploratore, uno *struggleur for live*, un uomo di ferro, in una parola, si è tentati di dar

ragione al Doumic quando osserva spiritualmente, che s'egli è di ferro, lo è alla maniera delle banderuole che soffiano a tutti i venti.

Tutti così, o presso a poco, i caratteri concepiti da Lemaître: deboli, volubili, superficiali; esponenti perfetti di quella corruzione sottile e cinica, vestita di incoscienza, cui si è voluto dare il nome di morale parigina,

— Ma sei tu davvero un incosciente? — domanda Chambray a Vaneuse, ne *L'età difficile.* — “ Amico mio, risponde l'altro — se fossi incosciente non lo saprei.... — „

* * *

Procedendo ora nel nostro cammino, dovremo esaminare un altro gruppo di commedie, nelle quali accanto ai difetti inevitabili del sistema, riscontriamo pure accenti di sincera e commossa umanitá.

Ve n'ha perfino una, *Le pardon*, che per l'austeritá con la quale affronta un problema di alta portata morale, per l'analisi precisa dei caratteri, per la sobrietá classica delle linee, non sarebbe indegna di soppravivere, quando tutto il resto dell'opera del Lemaître fosse votato all'oblìo.

Qui non più la variopinta e garrula falange di fantocci alla moda, ma tre figure solamente, tratte dalle viscere della vita, a contatto unicamente con le loro passioni ed i loro dolori.

Rammentate? Susanna ha tradito suo marito Giorgio, senza saper neppure come; in un'ora di scioperataggine, durante un'assenza di lui, costretto dalla sua professione a lasciarla sovente in balia di sè stessa. Scoperto l'adulterio, Giorgio è andato altrove a rifarsi un'esistenza, a lavorare e dimenticare. Ma non dimentica. Teresa, la moglie del suo più intimo amico, che si occupa di Giorgio, ed è l'unica ad ottenere le confidenze dell'infortunio toccatogli, sogna ciò nonostante di poter ricondurre Susanna sotto il tetto maritale. E lo ottiene. Giorgio che ama ancora, che è un debole, perdona.

Ed eccoci di fronte al problema: Che vale il perdono, quando non è venuto ancora l'oblio? quando la ferita prodotta dall'amor proprio all'onore, all'af-

fetto, sanguina e spasima attraverso tutte le fibre del cuore martoriato, quando la gelosia, rievocando ad ogni istante l'ombra terribile del ladro sconosciuto, la mescola ad ogni atto dell'esistenza, rinnovellando l'amaro desiderio di estinguere la ardente sete di veritá? Non vale il proposito di espiazione, vivo e sincero in Susanna; la sua rassegnazione umile, il suo amore purificato e riconoscente ad assolverla dal tormento delle domande insidiose che il marito aveva pur promesso di risparmiarle.

E quando questi si accorge che Teresa, l'amica, non gli è indifferente, che nelle braccia di lei è forse quell'oblio ch'egli invano cercava nel perdono, la commedia assume un tono altamente umano e drammatico.

Teresa cede. Vi sono certe situazioni d'anime che sembrano preparate giá a bella posta dalla natura. Cede, perchè l'inganno ch'essa compie verso Susanna fiduciosa e buona, è cento volte più riprovevole di quello che questa commise; cede perchè il destino ha riservato anche a lei la sua parte di sofferenza e di lutto. Dopo appena una settimana di amore, ella dovrá difatti convincersi che Giorgio ha disgusto di lei, che non l'ha mai amata, che ha ingannato Teresa, come questa aveva ingannato lui; senza sapere perchè.

Cosi vanno le cose. Vi sono delle forze che agiscono in noi, commenta ironicamente il Doumic, senza che noi lo sappiamo. Noi ne constatiamo l'esistenza il giorno in cui esse si rivelano pei loro effetti.

Una spiegazione tra Giorgio e Susanna, doveva condurre necessariamente alla conclusione preordinata dall'autore; un nuovo perdono reciproco, ma questa volta duraturo e valevole, perchè compensatore dei medesimi torti, e basato sulla dolorosa esperienza di quanto sia debole e fragile l'anima umana.

“ Cette conclusion d'une tristesse navrante — scrive un critico (1) — est d'accord avec la couleur générale de l'ouvrage, où l'auteur semble s'être appliqué á dépouiller la vie et la passion de leurs pre-

---

(1) A. Benoist. *Le théâtre d'aujourd' hui*. Première série. Paris 1911 pag. 299.

stiges, à mettre en relief les élements medioeres et égoistes qui se mêlent à nos sentiments généreux et en apparence desintéressés ... E l'influsso della morale di Larochefoucauld, che agisce ancora nei tempi.

So bene che le tre figure di questa commedia non posseggono uno speciale rilievo, ed offrono per tanto, più un interesse morale che drammatico. Ma ciò non deve farci dimenticare quanto di vero, di sentito è in tutta la trama psicologica: e che altro, di grazia, potremmo richiedere all'opera d'arte, se non di darci la coscienza di quanto avviene in noi stessi,?

Occorre essere indulgenti: perdonare. Quella colpa che ora ci sembra in altrui imperdonabile, siamo forse destinati a commetterla noi stessi domani. Nella ironìa di questa conclusione noi ritroviamo un Lemaître più pensoso, più compreso della inesorabilitá delle leggi che governano la nostra esistenza, più prossimo insomma, checchè ne pensino critici quali il Doumic (1), ad accogliere quell'ideale di simpatia umana che è nel Vangelo e che deve le sue origini, nel teatro europeo, all'influsso tolstoiano e maeterlinckiano.

Il Doumic censura altresì, e questa volta non a torto, la teoria psicologica del Lemaître, dal punto di vista drammatico. Sul teatro noi abbiamo bisogno sopratutto di chiarezza. Ma dei personaggi che per definizione ignorano ciò che fanno e perchè agiscono, come potrebbero informare noi sulla loro coscienza, e sul movente dei loro atti? Ma c'è di più. Sappiamo tutti che uno tra gli elementi essenziali del teatro è l'azione, intesa non tanto come una complicazione sapientemente preparata di episodi, quanto come il conflitto tra la volontá umana e gli ostacoli esteriori. Ma la volontá, è proprio la cosa della quale i personaggi di Lemaître sono incapaci.

La lotta, essi non la tentano neppure: sono le circostanze a condurli La loro vita dipende tutta dagli stimoli esterni.

L'autore ha avuto il torto di generalizzare ciò che è esatto solo in determinati casi particolari: tanto

(1) Op. cit, p.171.

è vero ch'egli stesso, si è studiato di conferire a qualche personaggio dei suoi drammi una spina dorsale più resistente. Da questo punto di vista, *Lia*, la protagonista de *L'ainée*, può ritenersi il carattere più nettamente tracciato del suo teatro.

Fra le sei figlie del pastore Petermans, Lia, la maggiore, ornata di tutte le virtù e di tutte le perfezioni e come tale destinata a far ufficio di madre verso le sorelle, deve rassegnarsi a vederle tutte spiccare il volo dal nido, rimanendo sola a custodire il focolare domestico e la sua insanabile rinuncia. Non basta, chè mentre ella ama il pastore Mikils, e se ne crede riamata; deve assistere al matrimonio di lui con la sorella Nora che quegli ha prescelta. E quando giá matura, il vecchio Muller la chiede in moglie, ed ella più per condiscendenza che per allettamento si appresta a concedergli la sua mano; l'ultima sorella Dorotea, incapricciatasi di costui, glie lo porta via sul più bello.

L'atroce dramma che si combatte in questa anima, tra la mortificazione derivante dalle pratiche religiose e dalla saldezza del carattere, e la natura erompente contro ogni freno ed ogni legge, riesce dolorosamente umano ed emozionante, pur attraverso le pesanti note d'ambiente e le complicate analisi della *psiche protestante* che soffocano l'azione principale.

Quel matrimonio di Lia, che spunta fuori all'ultimo momento, sa troppo di ripiego e di concessione alla commedia a lieto fine. Quanto più bello e più vero non sarebbe stato il lasciare la dolce creatura alla desolazione della sua solitudine!

Eppure in questa commedia, dall'andamento incerto e dall'interesse languente, possiamo cogliere una delle qualitá più misconosciute di questo delicato scrittore: la grazia sentimentale soffusa di malinconia, che non giunge mai alla esasperazione tragica, ma che opera insensibilmente, lenta e pertinace, per entro il nostro essere, come l'eco di rimpianti svaniti e la traccia di sogni irrealizzabili.

Ed un triste e soave sogno di mente malata, appare quel tanto discusso *Mariage blanc*, in cui sembra che tutte le nostalgie malinconiche dell'anima si siano date convegno per comporre una sinfonia blanda e raccolta di tristezza.

Giacomo di Thièvres è un disgustato della vita, un dilettante stanco per aver troppo godute e troppo sofferto. Il suo cuore avido di sensazioni rare, ma indulgente e buono nel fondo, va ad una povera fanciulla tubercolosa, assetata di una tenerezza che non avrá forse mai. E Giacomo pensa di poter dare ancora uno scopo alla propria esistenza, sposando quella fanciulla ed illudendola di un affetto ch'egli non può sentire. Ma il gioco volge contro di lui! Simona non tarda ad accorgersi della pietosa menzogna, ascoltando un dialogo fra Giacomo e la propria sorella Marta, che lo ama e lo desidera. Ella cade morta.

Afferma il Lemaître nella difesa della sua commedia: (1) " Il mio errore è stato di credere che l'idea di Giacomo non avesse nulla di straordinario, che la sua condotta e i suoi sentimenti fossero facilissimi a concepirsi, chiarissimi, accettabili „. Noi riteniamo piuttosto che Giacomo abbia avuto la sorte che si meritava. In fondo egli non è che un egoista vestito di umanitarismo, e l'autore stesso se ne rende conto, mettendo in bocca ad un personaggio queste parole " C'è nel vostro atto qualche cosa di concertato, di artificiale... un fondo di egoismo, di curiositá che non può andare a finir bene.... „.

In siffatta conclusione è la più solenne condanna dei principi del dilettantismo, la riprova del male ch'essi producono o piuttosto della loro incapacitá a produrre il bene.

* * *

E pertanto la fantasia del dilettante infoschisce con gli anni. Tutti i dubbi penosi, tutte le osservazioni lugubri che si vanno accumulando sul suo cammino nell'inquieto vagabondaggio a traverso i campi dell'ipersensibile vengono tradotte in formule drammatiche confuse e lamentevoli.

Bertrade vorrebbe cogliere le testimonianze dell'aristocrazia in isfacelo; di quella razza che il de

---

(1) *Impressions de théâtre*, vol. VI. Il Lemaître autore, non ha mai rinunziato ai suoi diritti di critico ed è rimasto tale anche per le sue opere, il che ha fatto dire malignamente che esse si componevano di tanti atti e di una appendice.

Curel, nei *Fossili* ci dipinge con colori così tragicamente palpitanti; ma rappresenta più che altro il caso psicologico del duca di Mauferrand, rovinato, e stretto dal dilemma: o concedere sua figlia ad un milionario tarato, o sposare lui stesso una antica amante arricchita, che gli ha riscattato tutti i debiti. Bertrade rifiuta il matrimonio; e il duca, per mostrarsi all'altezza della situazione commette il solo atto che non risolve nulla a teatro: si uccide. Nulla di più lento, di più indeciso, di più pesante.

Navigano nella nostra mente i ricordi del *Mariage d'Olympe*, del *Père prodigue* e del *Principe d'Aurec*, con la singolare impressione di non comprendere affatto e di non aver nulla da comprendere.

Ma nello stesso anno il Lemaître si prendeva una bella rivincita, facendo rappresentare quella *Massière*, nella quale ritroviamo la luminositá calma e squisita delle sue più originali commedie.

Ancora una rivalitá d'amore tra padre e figlio; esclameranno coloro che ne rammentano l'intreccio; e penseranno al *Vieil homme* di Poirtoriche, e ai *Fossili* di de Curel, a *Papa* di de Flers e de Caillavet, a *La dette* di Trarieux.... per rimanere fra i moderni.

Il vecchio innamorato: ecco uno dei temi che gli scrittori contemporanei hanno trattato con particolare preferenza. Ogni epoca sembra abbia tre o quattro argomenti preferiti che rispecchiano direttamente la sua particolare maniera di sentire: li discutiamo ogni giorno nella vita, li respiriamo nell'aria stessa che ci contorna; li traduciamo nell'arte, questa grande interpete dell'attimo che fugge e si eternizza.

Si afferma oggi da molti che il giovane non sappia amare : troppa esuberanza è in lui, troppa leggerezza, troppo bisogno di variare orizzonti alle proprie sensazioni. L'uomo maturo, invece! ecco l'amante ideale, colui che nella mortificazione degli anni ha appreso la virtù delle sfumature, quelle che tanto piacciono alla donna, le astuzie del sentimento discreto, ed il valore della costanza. Oggi è vecchio solo chi vuole esserlo; e gli accresciuti bisogni pratici della vita conferiscono un valore insospettato ai capelli grigi; li adornano di un fascino che non è tra le ultime illusioni morbose di un'età come que-

sta, così proclive ad alterare e magari a capovolgere i valori veri della esistenza.

Ma come si manifesterà l'amore nell'uomo maturo? Con quali caratteristiche, con quali conseguenze? Ad un osservatore acuto. quale il Lemaître, non poteva sfuggire la importanza e la delicatezza del problema, che egli ha voluto impersonare in *Marèze*, un pittore il quale, avendo raggiunto a cinquanta anni la gloria ed il benessere familiare, potrebbe ritenersi pago ed assaporare con serenità l'autunno della sua vita. Ma nella folla dei suoi allievi c'è per sua disgrazia *Giulietta*, una seria e brava ragazza, per la quale il cuore paterno di lui riserva tutta la benevola attenzione del maestro e la sollecitudine fervente dell'amico.

In tal modo, all'età di Marèze spuntano per lo più le passioni; nascoste e come protette dall'ombra discreta di sentimenti affini ed onesti. Quando l'illuso apre gli occhi sulla vera natura della sua affezione, è già troppo tardi: l'incendio è divampato; ed è noto che quanto più il legname è stagionato, tanto arde più presto.

Ma Giulietta, ha fatto anche impressione su Pietro, l'unico figlio di Marèze, il quale vuol sposare la ragazza a qualunque costo. M.me Marèze, a corto di argomenti per dissuadere il figlio, non esita a tentare i mezzi eroici: rivelerà al marito, del quale conosce la passione, il proposito di Pietro, contando sull'intima ribellione di quegli per spezzare il progetto dei giovani innamorati. La situazione è, come si vede, di una scabrosità non comune, e non occorre meno di tutta l'abilità consumata del commediografo per sostenerla a dovere. L'esplosione di Marèze; che non ha riguardi a confessare la süa passione senile, sembra tolga ogni via d'uscita al conflitto. Ma il Lemaître aborre le tragedie e con un poco di buona volontà vedrete che tutto finirà per l'accomodarsi. M.me Marèze si convince che il minor male è forse quello di maritare i ragazzi, e fa tanto da persuaderne il marito. Questo espediente abbassa il tono della commedia che avremmo preferito veder risolta per ispontaneo spirito di sacrificio del pittore. Ma essa resta pur sempre una delle più delicate e squisite concezioni del teatro contemporaneo, modello di abilità tecnica e di eleganza formale.

Omettemmo a disegno di ricordare nella nostra corsa, *Le deputé Leveau* e *Les Rois*, perchè questi due lavori si distinguono da tutti gli altri del Lemaître, il quale intese allargare con essi il campo della propria osservazione psicologica, affrontando lo studio del problema politico e sociale.

La politica, questa grande molla della vita moderna, è stata sempre restia a lasciarsi trascinare sulle scene. Il Beaumarchais fu forse il primo, che a prezzo della propria libertà, osò introdurvela di proposito; ma non occorse meno del suo genio per rendere accetta ai pubblici una materia che si riteneva incompatibile con la libera fantasia dell'opera drammatica.

Così lo stesso Augier aveva dovuto legare i suoi arditi libelli degli *Sfrontati* e del *Figlio di Giboyer* alle vicende di intrighi domestici; il Sardou aveva trovato qualche buon accento appena, nel *Rabagas* e Jules Claretie si era dimostrato troppo timido col suo *Monsieur le Ministre* (1883) (1).

Resa più libera dalla censura la manifestazione delle convinzioni politiche, e preparatasi nel pubblico, con l'introduzione dei suffragi, una più larga base di interesse per il dibattito delle idee e dei problemi sociali, sembrava la questione dovesse esser presso a venir risoluta. Senonchè occorreva creare un tipo di commedia adatto ad esprimere cose nuove; ed una evoluzione simile non si compie che lentamente, se non si incontra nell'uomo di genio che la fecondi d'un tratto col germe fertile della sua fantasia.

Asserire che Giulio Lemaître sia stato quell'uomo sarebbe dir cosa eccessiva.

Il suo *Deputé Leveau*, per quanto sia il primo lavoro, se si eccettui *Une journée parlementaire* di Barrès, nel quale abbiano preso posto le piccole combinazioni politiche, vuol essere in fondo e principalmente lo studio psicologico di un tipo di arrivista; come tutta o quasi la ideazione politica del dramma *Les Rois* è rappresentata attraverso il temperamento di un solo uomo: il *re Hermann*.

---

(1) Cfr. *Alfonse Séché et Jules Bertaut: L'évvolution du théâtre contemporain La comédie politique* op. cit.

Appare evidente quindi, come il Lemaître non si sia discostato gran che, in queste commedie, da quello studio di casi psicologici ch'egli ha sempre preferito. Occorrerà giungere fino al Fabre per veder in parte realizzata la formula della commedia politica, che deve essere principalmente, se non esclusivamente, uno studio d'anima collettiva.

Ed è ciò tanto vero che ogni qual volta un autore drammatico ha tentato di recare sulla scena un uomo politico, è andato sempre a cercare lo stesso tipo di *parvenu* che insieme col potere, sente crescere in sè il gusto per quei costumi e per quel regime di vita aristocratico, contro i quali egli aveva scagliato i suoi più infiammati strali: eterna commedia dell'arrivismo la quale fa sì che democrazia sia per lo più sinonimo di invidia o di mal celata cupidigia.

Bisogna convenire, tuttavia, che il Lemaître ha disegnato il suo Leveau con mano sufficientemente geniale, si da infondere al personaggio una parvenza di vita propria. Come a tutti i suoi compagni di fede, accade al buon uomo di esser messo nel sacco da coloro ai quali egli aveva concesso il suo appoggio in cambio di benevolenza e di protezione. La marchesa che si è concessa a lui plebeo, per fare la fortuna politica del marito, rifiuta poi di divorziare e di diventare la moglie di Leveau, il quale ha distrutto a questo scopo con cinica crudeltà la sua propria famiglia. E il commediografo deve ricorrere a mezzucci di teatro per risolvere al quarto atto una situazione che minaccia di eternizzarsi.

L'opera, se bene ricca di spirito, appare secca, arida; non vivificata del calore di poesia che il Lemaître porta in tante altre sue concezioni.

Altrettanto deve dirsi, forse, di *Les Rois*, nei quali, però ci troviamo di fronte ad una concezione drammatica e filosofica ben altrimenti emozionante e ricca di significato umano (1).

La figura del principe Hermann: questo sovrano di uno stato immaginario d'Europa, imbevuto di idee

(1) Si noti di passaggio come il dramma *Les rois* sia tutt'altro che una riduzione del romanzo omonimo, come mostrano di credere persino dei critici francesi. Cfr: Benoist op. cit. serie 1. p. 304. Il dramma fu scritto invece precedentemente al romanzo, come è facile desumere dal volume del Doumic: Essais sur le théâtre contemporain pag. 143.

socialiste ed umanitarie, sognatore irriducibile, combattuto fra il desiderio di realizzare la felicità delle masse umili e sofferenti con l'elevarle a libertà e a dignità di vita, ed il rispetto all'oscura forza delle tradizioni autocratiche radicate nella sua famiglia; raggiunge momenti di vera bellezza, e si imprime con tutta la potenza di un misterioso fascino nei nostri spiriti inquieti. " Io non sono sicuro di me stesso nè in politica, nè in amore „ diceva Re Carlo Alberto di Sardegna, fratello di Hermann in inquietudine e sofferenza. Pari dell'*italo Amleto*, questi cerca la verità attraverso tutte le asprezze e contro tutti gli ostacoli; e quando infine crede di poterla stringere nelle mani deboli, deve convincersi che l'uomo è peggiore assai di quanto egli l'abbia figurato nei suoi sogni. Il popolo da lui beneficato è il primo a misconoscere la sua opera di pietà e di fratellanza e a bestemmiare il suo nome. La sua famiglia, perfino il suo amore, si rivolgono contro di lui; ed il colpo di pistola finale, sparatogli contro dalla consorte, non fa che uccidere fisicamente un uomo già annientato dalle intime bufère.

" Les rois s'en vont parce qu' ils n'ont plus la foi „ dice il re Cristiano suo padre, rappresentante della tradizione assolutista.

Ed il dramma si chiude nell'incertezza, senza tentar neppure la risoluzione del grandioso problema. Se ne è mosso rimprovero all'autore. Ma conclude forse la vita?

Una sorella in sofferenza di *Hermann* di *Les Rois*, è quell'*Elena* di *Révoltée*, la quale fu definita una *Hedda Gabler* mancata. Bisogna dire però che essa è una eccezione nel teatro del maestro. Il tipo di donna che in esso ricorre è quello della creatura timida e rassegnata alla tirannia del sesso forte, esteriormente intatta, straziata nell'intimo. Uomini e donne in genere, non vivono in questo teatro che del sentimento e pel sentimento, soffrendo dolorosamente di non potersi mai fissare. È una gradazione di sfumature psicologiche dal più tenero al più delicato; di bellissimo effetto, ma di portata morale negativa, che ci fan ripensare, alle parole che questo scrittore ha dette, e che condensano tanta parte delle nostre melanconie appassionate:

" Poichè non possiamo conoscere che infime parti-

celle dell'universo, e che non possiamo agire su di esso che in modo affatto insignificante, facciamo, nel nostro angolo, sotto la nostra lampada, un sogno che ci assorba, e cerchiamo di morire in questo sogno. E lasciamoci annichilire dolcemente da quelle povere piccole ombre chinesi che siamo.... „

* * *

Intorno al 1890 assistiamo all'affermarsi di due nuovi scrittori sulla scena di prosa: M. Donnay e H. Lavedan.

Il Teatro libero ha fatto ormai il suo tempo, il frutto della reazione da esso apportata è ben lungi dall'andare perduto. Le simpatie della parte intelligente dei pubblici si sono volte recisamente verso un teatro, in cui sono in causa i soli movimenti dell'anima, in cui l'interesse discende dai soli conflitti interiori. Guy de Maupassant, Anatole France, Paul Bourget pontificano nel romanzo; Paul Verlaine, Mallarmé e la pleiade dei decadenti simbolisti sognano il rinnovamento della poesia. Gli uni e gli altri iniziano la società stanca ed annoiata alle sottigliezze del sentimento ed alle squisitezze della bella forma.

L'epoca borghese e scettica, affaccendata nei traffici, avida di lusso e di sensazioni raffinate, prende interesse alla poesia che la scuote e la seduce. E dalla poesia sale al teatro uno degli ingegni più squisiti e più rappresentativi del suo tempo: il Donnay (1).

---

(1) **Nato nel 1860: per la biografia vedi il testo.**

Opere: *Phryné* (1891) *Autrefois* (1892) *Lisistrata* (1893) *Pension de famille* (1894) *Amants* (1895) *La douloureuse* (1897) *L'affranchie* (1898) *Georgette Le Meunier* 1898 *Le torrent* (1899) *Education de prince* (1900) *La Clarière* (1900) *La Bascule* (1901) *L'autre danger* 1903) *Le retour de Jerusalem* 1904 *Oiseaux de passage* 1904) *L'escalade* 1904 *Paraître* (1906) *La patronne* (1908 *Le ménage de Molière* (1909 *Les éclaireuses* (1912) *La chasse à l'homme* (1920).

Da consultare: H. Bordeaux: La vie au théâtre v. I e II. Perrin ed. Paris — *P. Flat: Figures de théâtre contemporain*, Paris. — *A. Sorel: Essais de psicologie dramatique* — Sansot-Paris — *L. D'Ambra: Le opere e gli uomini* — Roux e Viarengo Roma 1908 *A. Benoist: Le théâtre d'aujourd'hui — Société franc. d'imprim.* Paris, 1911 — *D. Oliva: Note di uno spettatore.* Zanichelli Bologna, 1910. — *R. Doumic: Le théâtre nouveau* — Perrin-Paris — *A. Hermant — Essais de critique* B. Grasset, Paris — e poi *E. Faguet,: Propos de theatre, J. Le-*

Al *Chat Noir* il giovane apprendista ingegnere *Maurice Donnay* veniva a recitare le sue prime liriche così vibranti di sentimento e ricche di ironia delicata. Fino da allora non era difficile scoprire in lui un artista. Due piccole composizioni sceniche: *Phryné* e *Ailleurs* imponevano ancor di più il suo talento sbrigliato e la sua fantasia piena di grazia al gruppo di conoscitori. Lemaître era fra questi. Il pubblico femminile, singolarmente, incominciava così a prendere contatto con lo scrittore che doveva poi diventare una delle sue passioni preferite. *Lui*, *Folle entreprise*, sono piccole commedie in un atto, senza importanza, che rivelano però di già in Maurice Donnay la tendenza verso quel genere di arte che dovrà assicurargli la fama. Per quanto insignificante possa essere l'influsso del *Chat Noir* sulla evoluzione del teatro, non è men vero che il celebre *cabaret* del gentiluomo Rodolfo Salis è stato la culla di un genere a parte nella produzione contemporanea; il genere parigino, leggero, scettico, capriccioso, alla buona, che applicando abilmente la maniera di Meilhac e Halévy ad un nuovo stampo, informerà di sè tanta parte del repertorio moderno.

M. Donnay.

Maurice Donnay ed Henry Lavedan, per la loro natura istessa, di moralista il primo, e di satirico il secondo, si trovano sui confini di questo genere, ch'ebbe con essi un reale fulgore: senonchè a differenza di tanti altri, le qualità solide del loro talento ebbero campo di sviluppare la loro efficacia pur a traverso le capriuole di parata imposte dalla esibizione di uno spirito obbligatorio; onde nell'opera loro, meglio che in qualunque altra, sarà possibile studiare il cammino percorso dall'idea drammatica nell'ultimo ventennio.

Scrivendo di Maurice Donnay, mal sappiamo difenderci dal fascino singolare che esercita questo artista d'elezione su quanti si accostino alla sua

---

maître: Impressions de théâtre: F. Sarcey: Quarante aus de théâtre J. Ernest Charles: La littér. franç. d'aujourd'hui — Perrin Paris 1902 ecc.

Tra gli scritti delle riviste: *L. d'Ambra: M D.* in *Emporium* 18-1903 – *L. Lacour: M. D.* in Rev. Par. 1903-1 - *R. Wisner: M. D.* in Grande Rev. 25-1903 — *N. Ségur: M. D.* in Rev. d. Rev. 1912-1-I. Vogue: *M, D.* in Revue du mois 1916 n. 58, 18 oct.

opera luminosa ed ammaliante. Ogni epoca ha i suoi incantatori, i suoi maghi adorabili ed adorati, i suoi *enfants gatés*, ai quali vanno tutti i sospiri, tutti i madrigali, tutte le serenate, come ad una bella creatura che ne impersona le grazie fuggenti.

Si ama Donnay — scrive di lui il De Flers (1) — come si potrebbe amare una donna, come si ama la grazia: il cuore che ha le sue ragione non conosciute dallo spirito, è preso da lui, semprechè egli scriva o parli, e la ragione non chiede che di ratificare l'elezione del cuore.

Amiamo Donnay — scrive in testa ad un suo acuto studio un colto critico nostro (2).

E cita il fatto di una scrittrice parigina alla quale il marito faceva una scena di gelosia, tutte le volte che ella nominava l'autore di *Amanti*.

Per quali vie ignote ad altrui questo poeta sa insinuarsi nelle nostre anime e arricchirle di sensazioni ora dolci ora malinconiche, sì da piegarle facilmente dove e come egli vuole? Si è detto ch'egli unisce in sè la grazia di un sentimentale allo scetticismo di un disilluso. Ma coloro che seppero vedere più addentro sotto la sua vernice brillante di ironista, pel quale nulla è sacro, crederono di scoprire nella sua anima un fondo inesausto di bontà ingenua e di sentimentalità sincera; onde fu detto di lui, con frase felicissima, “ qu'il se pinçait l'esprit pour distraire le coeur ... In tempi così calamitosamente irriverenti e scettici, aver del cuore e del sentimento è un lusso che corre il rischio di apparir fuori di moda. L'ironia diviene la maschera d'obbligo, che ci consente di nascondere sotto la smorfia arguta, la lacrima che fa ressa per spuntare sul ciglio. Ridere adesso, per non piangere fra un'ora; ridere di tutto e di tutti, a cominciare da noi stessi, farci di questo sorriso l'arma per offendere e lo scudo per difendere, non è forse il sistema migliore per uccidere il nostro cuore, allo scopo di preservarlo dalle sofferenze e dalle delusioni? Pure noi dobbiamo a questo dilettantismo del Donnay, a questi suoi abbandoni feminei di creolo indolente, se anche nelle

---

(1) Robert de Flers: *La quinzaine* in Revue d'art Dramat: 20 Dec. 1890.

(2) Lucio d'Ambra: *Le opere e gli uomini*, op. cit.

sue opere teatralmente più mancate, il poeta, il conversatore delizioso sono sempre pronti ad afferrarci, a trascinarci nel loro vortice, in quel mondo popolato di dorate fantasie, vibrante di chiaroscuri suggestivi, di piccoli misteri insondabili, pervaso di malinconie dolci e nostalgiche come un tramonto d'autunno, quando il suolo cosparso di foglie dorate e l'aria percorsa dai primi brividi precorritori del gelo, fanno la nostra anima pensosa dell'al di là e la inchinano alla soglia paurosa dell'ignoto.

Amanti, L'affranchie, La douloureuse, L'autre danger... è tutta una selva di murmuri sommessi, armoniosi come musiche ; dalla quale in bianca veste vediamo staccarsi il pallido stuolo delle creature dolenti cui l'amore fu tortura dei sensi e spasimo dell'anima : Claudina Rozay, Antonia de Moldère, Elena Ardan, Clara Iadain.. L'amore, infatti, è la gran molla della sua arte : l'amore, turbamento e delizia, rapimento e tortura, l'amore in ciò che esso ha di più nobile, fn ciò che più solleva la creatura sopra la animalità degli istinti ed i compromessi del vizio.

Giacchè, e questa è una nota saliente della natura artistica del Donnay, voi non troverete mai traccia nelle sue commedie di quei commerci vergognosi, di quelle transazioni volgari che purtroppo sono nella vita, e che altri scrittori, di lui meno delicati o scrupolosi ,si compiaceranno di sciorinarvi in tutta la bruttura morale della loro essenza.

Così avviene che, pur rispecchiando egli, come più fedelmente non si potrebbe, la vita di tutti i giorni, in ciò ch'essa ha di più triste e di più reale ; pur condannando coi più sanguinosi sarcasmi la menzogna femminile o l'egoismo del maschio, egli rimane pur sempre un poeta ed un idealista ; un giustiziere pervaso di pietà, che sente di condannare in sè medesimo gli stessi torti, gli stessi sviamenti, gli stessi errori che rimprovera ad altri.

A questa aura di bontà e di indulgenza che soffonde persino le creature più bersagliate dalla ironia inesorabile del suo spirito, a questa arte di presentarcele in modo che dopo dieci minuti noi crediamo di vedere già in esse delle vecchie conoscenze, a questo felice intuito di osservazione che ci rivela tanti particolari della vita intima del nostro cuore

che sarebbero andati altrimenti perduti; Maurice Donnay deve il maggiore successo della sua opera.

Dopo un amore a base di onestà borghese e di tediose discussioni morali, quale era stato quello del secondo impero, che succedeva a quella cosa grottesca e convenzionale ch'era stata la passione dei romatici, non poteva non tornare gradito l'ardimento di un poeta e di uno psicologo, determinato a frugare senza ipocrisie e senza preconcetti nel cuore umano e metterlo a nudo vivo e palpitante sotto gli occhi meravigliati delle platee.

La prima rappresentazione di *Amanti*, segna a questo riguardo, una data memorabile nella storia del teatro. Marivaux era stato il primo a portare sulla scena una osservazione geniale e sincera del fenomeno amatorio. Egli aveva rintracciata e descritta tutta quella trama di sentimenti affini e sovente opposti, che forma la unità apparente del sentimento; aveva notato tutte quelle sottili sfumature, quegli impercettibili movimenti che ne indicavano gli stati passeggeri ed i gradi successivi.

Generalmente gli autori drammatici riportano il loro studio a due momenti principali: quando l'amore comincia e quando l'amore finisce. È proprio invece degli artisti veramente grandi il dedicarsi all'esame di tutti gli stati intermedi. L'azione che ne risulta si svolge, quindi, tutta intimamente e l'interesse, come nel teatro di Racine, viene trasportato dall'esterno all'interno dei personaggi. Non altrimenti ha operato de Musset, il continuatore diretto di Marivaux ed il più grande scrittore di teatro che abbia veduto il secolo ventesimo.

Maurice Donnay ha nel sangue l'eredità di siffatti maestri. Diranno i posteri che a lui manca forse l'organicità compiuta e la lucidità adamantina che sono le prerogative di codesti veramente classici scrittori, ma la colpa non sarà tanto sua quanto dell'epoca che lo espresse dal suo seno a rappresentare i mutamenti febbrili e vari della sua emotività capricciosa, la grazia noncurante dei suoi abbandoni calcolati, la disorganizzazione morale delle sue coscienze ribelli ad ogni freno e ad ogni legge.

Per questo, quando vorremmo ricercare di questa età l'uomo rappresentativo, nel teatro, la figura di M.

Donnay balzerà inanzi viva e netta, a rispecchiare forse meglio di ogni altra, la natura del popolo francese; gaia e malinconica a un tempo, ironica e sentimentale, fanfarona ed ingenua, capace di tutte le delicatezze e di tutte le follie. Il suo attaccamento alle sorgenti genuine del suolo nativo è tale, che anche quando egli fa del teatro di predicazione, rimane immune più di ogni altro dalla influenza delle brume nordiche ed esprime in chiare note e luminose la sua anima di latino avvezzo a fissare il sole.

* * *

Ricerchereste invano in lui l'ardore dei grandi apostoli.

Il dialogo tra Vétheuil e Claudine Rozay, al primo atto di *Amanti*, è a questo riguardo, tutta una professione di fede, è la confessione della nostra vecchia bestia interna che si ostina superbamente a non credere e non morire.

Maurice Donnay non ha avuto la pretesa di addomesticarla e di offrircela, zampe legate, come tanti moralisti presuntuosi. Egli sa per esperienza come il male e il bene siano ugualmente dosati nel mondo, in modo da stabilire il più mirabile contrappeso che possa fornire la natura.

Epperò egli prende il suo partito senza eccessivi sconforti, come senza ostentata allegrezza, sorvolando con malizia consumata sui passi difficili, rasentando con virtuosismo brillante gli abissi paurosi, spianando fin dove gli è possibile, a forza di volontà e di indulgenza, gli ostacoli che la vita ammassa d'ogni parte sul cammino delle creature.

I suoi drammi, giungono alle catastrofi più paurose attraverso i meandri fioriti di giardini invisibili; mescolando il comico al tragico con l'arte che la commedia del secondo impero ha derivato dai romantici.

Coloro che ai primi atti predicavano che del dolore ci si consola, vedono con ispavento che di dolore si può anche morire (1).

---

(1) D'Ambra, op. cit. p. 14.

Così, la bontà fondamentale del suo animo traspare anche sotto la fredda maschera di scettico consumato, in cento particolari che sfuggono ad uno spettatore o un lettore superficiale: particolari futili, se volete, ma che servono a spiegare viemmeglio le tappe faticose della sua evoluzione verso forme sempre elevate e più nobili.

Da questo punto di vista l'opera di M. Donnay potrebbe esser distinta in due e forse tre periodi. Nel primo che parte dalle riviste e da *Lysistrata*, un arguto travestimento del capolavoro aristofanesco, per giungere ad *Amanti* e a *Georgette Lemeunier*, egli si dimostra, più che altro, uno studioso del fenomeno obiettivo dell'amore, accostandosi al genere parigino.

Con *L'affranchie* e con *Il torrente* una nota di umanità più calda e vibrante, più raccolta e pensosa, entra nella sua arte a preparare lo studio di quei fenomeni sociali e morali che formano oggetto del terzo ciclo, iniziato con *La clarière* e continuato con *Le retour de Jérusalem*, *Oiseaux de passage*, *Les éclaireuses*, *La chasse à l'homme.*

Il primo periodo ci mostra un Donnay pittore dei costumi mondani, poeta satirico originale e pieno di fantasia. *Éducation de prince* è la commedia in cui egli ha adatfato per la scena i dialoghi scapigliati che andava pubblicando con questo titolo su la *Vie parisienne.* Nelle avventure buffonesche e un pò paradossali di quel giovine re di Stiria e del suo iniziatore parigino Cercleux, era raccolta tanta somma di spirito, tanta vena mordace di ironia, tanta fantasia suggestiva e delicata da imporre senz'altro alla attenzione dei contemporanei il talento del giovine scrittore. Disgraziatamente non c'è in esse la commedia, quella che questi *rois en éxil* avrebbero pur meritata e che attende ancora il suo creatore.

Bisogna giungere ad *Amanti* per trovarci dinnanzi ad una manifestazione davvero compiuta del talento di Donnay. Chi ascolta ancor oggi, o legge questo lavoro, a più di vent'anni dalla prima recita, ha l'impressione di trovarsi dinnanzi ad una di quelle rare opere che escono tutte vive, come Minerva, dal cervello del loro autore, in uno di quei momenti felici di ispirazione, nei quali l'artista raggiunge, non

si sa per quale prodigio, la speciale chiaroveggenza degli eletti.

Essa possiede quel non so che tutto intimo, frutto di una particolare elaborazione spirituale, che è qualche cosa di diverso dal dono della scena, dalla stessa forza creatrice dei caratteri. Bacone dà nome di integrazione, al metodo che completa l'incompleto, che si studia di rappresentare, cioè, le cose e gli uomini nella loro pienezza. Così l'arte, nelle sue manifestazioni superiori, ha il privilegio di creare una vita parallela a quella che viviamo, dotandola degli stessi caratteri, degli stessi sentimenti a questa propri, fino a raggiungere il fondo eterno immutabile delle cose.

Se noi riusciamo ad astrarre le vicende ideate dal Donnay dalle contingenze proprie alla forma scenica, noi ci troviamo dinnanzi tutta la esistenza degli amori e degli amanti, in ciò ch'essa ha di meno variabile nel tempo e nello spazio.

Che cosa fanno gli amanti? si conoscono, si piacciono, si possiedono; si bisticciano e si riappacificano, e poi si stancano e si lasciano. Ardori, gelosie, freddezze e disdegni: tutta la loro misera vita, che appare così varia, è condensata in questi pochi tratti. Voi conoscete due soli amanti e li conoscete tutti; sono Catullo e Lesbia, Manon Lescaut e Des Grieux Margherita Gauthier e Alfredo Duval. Variano le circostanze, i particolari, gli episodi; il fondo umano resta sempre quello. Poco importa che il Donnay sia andato a scegliere la sua eroina in quel mondo caratteristico che confina con la galanteria.

Claudina Rozay è una di quelle donne mantenute che godono all'interno ed all'esterno tutte le prerogative dell'unione legittima. Il padre della sua bambina, il vecchio conte di Ruyseaux, è un perfetto gentiluomo, che ha molta stima per lei e che la sposerebbe, se egli stesso non fosse legato ad una moglie indegna che lo tradisce, esponendolo al ridicolo di tutta Parigi. Con tutto ciò, Claudina è la donna che non ha ancora veramente mai amato, è il virgulto che aspetta il bacio della primavera per fiorire: piccola vita che si ignora essa stessa, all'ombra del suo grande palazzo freddo e sontuoso, ove è abolita persino la speranza. Ma la sorte degli amanti le mette di fronte Giorgio Vétheuil. È questi un giovine vita-

iuolo scettico e stanco di godimenti ma non di passione, che diverrà poi il prototipo del giovine moderno ondeggiante senza posa tra l'inquietudine sentimentale ed il quietismo ironico: intelligente, d'altra parte e finissimo per sensibilità estetica e morale.

Vedete con quale delicatezza di tocco, con quale forza di penetrazione, l'autore rappresenta le coscienze di questi esseri che vigilano nella penombra che precede l'amore!

Il loro primo incontro è un duello sottile di astuzie e di accorgimenti, di finte e di parate. Ma un senso che non inganna ci avverte che Giorgio e Claudina sono fatti l'uno per l'altra, e che il povero conte di Ruyseaux non avrà che da star pago alla sua persistente disdetta. Ammirate ora l'arte del commediografo: quella testa canuta che dovrebbe apparirci tanto ridicola, di fronte al trionfo di due giovinezze che si cercano e si avvincono, ci è presentata in una maniera così simpatica, così suggestiva, che noi dividiamo il pensiero di Claudina, quando ella, dopo aver rimandato via a notte alta, senza consolazione, il suo vecchio protettore, per introdurre furtivamente Giorgio; mormora all'indirizzo del primo un “ Pauvre homme! „ che veramente ci fende l'anima e ci dispone malamente verso il giovine Vétheuil. Ma avviene in amore — per nostra mala sorte — che non vi sia godimento possibile, se non strappato con mani sanguinanti all'oscuro dominio che incombe sulla nostra vita. E l'oscuro dominio è il più forte; chè mentre esso prodiga agli amanti le delizie più raffinate, le ebbrezze più soavi, tiene in serbo per essi l'amarezza dei più tristi risvegli, delle albe dolorose in cui con la stanchezza o con la separazione crudele paghiamo il fio del bene goduto — o labilità delle umane gioie!

Verrà il giorno in cui Giorgio, geloso, e seccato di quella sua imbarazzante posizione di amante del cuore, non si sentirà più in grado di tollerare l'odiosa spartizione di Claudina fra lui e il vecchio amante; e ch'ella, tenera e dolce, non sarà capace di spezzare il cuore, con l'abbandono, al padre della sua bambina... Oh! certe delicatezze che non si hanno per un marito, si hanno pur per un amante! Ed ecco sorgere inesorabile la necessità di un distacco. L'addio in pieno idillio, come la morte in piena giovinezza,

quando tutto canta l'ebbrezza di vivere e di godere; ecco una idea geniale e nuova pel teatro, che non poteva arridere se non ad un poeta. Maurice Donnay le ha dato per quadro la notte incantata di Pallanza, mentre i riflessi delle stelle immemori palpitano tra i murmuri sommessi del lago, e dai giardini in fiore emana una profluvie di odori e di incanti. Morrà l'amore fra i tormenti, i deliquii, le promesse di fede eterna — come la canzone nostalgica del barcaiolo errante nell'ombra; ucciso prima che sopravvenga la stanchezza e la noia a renderlo freddo cadavere, oggetto di ripugnanza e di pietà. E Giorgio e Claudina, rivedendosi dopo due anni di separazione, guariti ormai dalla loro passione dolorosa, potranno ancora abbandonarsi senza rancore alla voluttà del ricordo, intenti a tessere con nuove mani la trama della loro nuova esistenza.

Claudina sposerà Ruyseaux, vedovo e ormai libero, e Vétheuil darà il suo nome ad una buona e saggia creatura da lui conosciuta nel frattempo. Saranno felici? — Ça c'est une autre pieçe — osserva maliziosamente lo stesso Giorgio. — Quando si è vissuto, quando si è osservato, si arriva alla vera filosofia, e ci si dice, che dopo tutto questo, la felicità o almeno quel che le si avvicina di più è ancora di.... —

La frase rimane interrotta, e noi non sapremo mai in che cosa consista per Giorgio Vétheuil, o meglio per Maurice Donnay la vera felicità.

Null'altro è dunque questo amore che ci fa gioire, e ci rende simili agli Dei, se non un capriccio che passa, senza lasciare altra traccia da quella che lascia il volo di una rondine nell'aria? L'impressione è melanconica; di una melanconia dolce e pacata che non riesce ad illuderci sotto il suo velo sorridente. Ma è veramente commedia questa? Cinque lunghi dialoghi che compiono le loro evoluzioni episodiche e saltuarie intorno ad una unica posizione tutta intima, senza aver l'aria di condurre a nulla, di dimostrar nulla... Gli idolatri della tradizione hanno ben ragione di dichiararsi insoddisfatti.

E chi ha detto che il teatro debba rimaner stereotipato nelle vecchie formule? Chi ha potuto fissare dei limiti all'arte e alla verità?

Ah! Réné Doumic insorge in nome della morale offesa, e sostiene che a teatro non sono le conclusioni ad aver peso, bensì ciò che le precede. Delle riflessioni oneste hanno minor portata delle esibizioni e di un dialogo fittizio in cui si ritrova quella specie di " dròlerie „ anonima ed uniforme che la moda impone in un determinato momento a tutti i professionisti, come forma di spirito (1) Ben detto. ma tutto ciò sarebbe più appropriato se in *Amanti*, non esistesse altro che uno sfoggio di spirito e una pittura senza scrupoli di quel mondo del quale non si può negare a priori l'immoralità. Per fortuna, in queste commedie c'è ben altro, oltre il *pariginismo* destinato a sfolgorare sui *boulevards*. Gli eruditi futuri che vorranno conoscere come si amava alla fine del secolo XIX, prenderanno *Amanti*, *La douloureuse*, *L'affranchie*. Essi vi ritroveranno tutti i multipli aspetti del misterioso problema che, da che il mondo è mondo, ha tentato la fantasia degli scrittori.

* * *

Accanto all'amore fiorisce la menzogna, come accanto al tronco l'erba parassitaria che lo abbraccia e lo soffoca.

Ben due commedie lo scrittore francese ha dedicato allo studio di questo particolare fenomeno amatorio, due commedie nelle quali egli ha messo fremiti tormentosi d'anima lacerata e larghi voli di aspirazioni verso una più libera esistenza, fuori dalle pastoie imposteci dalla misera nostra veste corporea.

Noi siamo tutti molto deboli e insufficientemente armati per la vita, aveva già osservato in *Amanti*.

Ascoltate ciò che afferma ne *La douloureuse* il protagonista, Filippo Laubertie: " Quando si è commessa una colpa d'amore, arriva sempre un momento in cui, sotto forma di sofferenze, di rovina, di malattia, di rimorsi e perfino di morte, noi paghiamo il fio. Questa colpa può essere semplicemente la menzogna. Se noi abbiamo una amante che ci fa soffrire oggi, noi scontiamo la pena per una amante che abbiamo

---

(1) *Le théâtre nouveau:* op. cit. p. 217.

ingannato o fatto soffrire: come in chimica; niente si perde e niente si crea „

Tesi da poeta, come ognun vede, ma perciò, meglio accetta ai nostri spiriti di tante tesi stucchevolmente morali e prosaiche, concepite con la precisione di una equazione algebrica.

Tutto al più siano noi a credere in una fatalità siffatta, e siamo noi, perciò, inconsciamente, a prepararci la nostra punizione, da quei fiacchi colpevoli che siamo. Ma allora, per l'illustrazione di questo principio bisognava scrivere un'altra commedia. Che cosa ha invece immaginato il Donnay? Egli ha fatto che Filippo, pittore illustre e poco assuefatto alle convenzioni mondane, sia l'amante di Elena Ardan, moglie di un finanziere tarato, il quale, d'altronde, ci leva l'incomodo fino dal primo atto, alloggiandosi una buona palla nel cranio.

I due amanti stanno aspettando il decorso rituale per contrarre nuove nozze; quando l'amica più intima di Elena, a nome Gotte, ha la cattiva idea di incapricciarsi di Filippo e di trascinarlo, sebbene riluttante, al peccato.

Filippo non tarda a sentire l'indegnità della sua condotta e vorrebbe cancellare l'istante di debolezza. Ma Gotte non è donna da lasciarsi mettere così presto alla porta. Pur di distaccare la sua migliore amica da Filippo, ella non esita a rivelare, a lui, che Elena ebbe un amante, al tempo del suo primo matrimonio. Il povero pittore, annientato dalla rivelazione, fa una scena in piena regola alla sua futura consorte, rimproverandole di avergli taciuto la prima colpa: di qui separazione fra gli amanti. Che nell'ultimo atto poi questi, per procurarci un lieto fine, giungano a riappacificarsi, poco importa; dal momento che a questa reciprocità di espiazione dobbiamo la morale della commedia e senza dubbio una delle più belle scene del teatro contemporaneo, per drammaticità vera di situazione, per calore di espressione, per nettezza di pensiero.

Spogliamo ora questo fatto dalla suggestione sapiente con la quale quel meraviglioso incantatore che è il Donnay riesce a rivestire ogni concezione della sua fantasia; e noi ci troveremo di fronte alla mera casualità accidentale, la quale dimostra assai

poco ed insegna anche meno; ciò che il medesimo autore, da quel fine spirito che è, non si è nascosto, quando ha tirato in ballo non so che problema di equilibrio per la società, in forza del quale si paga per gli altri, quando non si paga per noi stessi.

Ma c'è ben altro da notare. Quel Filippo che ragiona con tanta lealtà intorno alla correttezza in amore e che proclama l'uguaglianza dei sessi dinnanzi al tradimento, si dimostra poi ben debole, quando cade nelle braccia di Gotte, che neppur ama; e ben vile quando la rimanda con parole di una verità così cruda. Ma bisognava esasperare le cose fino a render plausibile la delazione di Gotte e la magnifica scena successiva. Per la prima volta il Donnay ricorre ad un artificio alla Sardou o alla Dumas figlio. È naturale pertanto che Sarcey si sdilinquisse di ammirazione dinnanzi a questa trovata drammatica. A me, personalmente, questa scena di recriminazione fra gli amanti richiama alla mente la situazione analoga del *Perdono* di Lemaître, altro lavoro dove l'istituzione matrimoniale non è davvero risparmiata! Se vorrete divertirvi a seguire il Donnay nella sue interessanti elucubrazioni, avrete agio di apprendere che il matrimonio d'amore è una utopia, che nella parola stessa matrimonio è uno strano potere dissolvente, e che questa istituzione è insomma una cosa mostruosa e contro natura, in quanto essa ci obbliga a non cambiare quando tutto intorno a noi e sopratutto in noi, cambia e si evolve senza fine. Ma allora? dovremo concludere, con uno dei personaggi, alla bancarotta della famiglia, della tradizione, del rispetto, ed invocare l'avvento dell'amore libero predicato da quella parte politica per la quale il Donnay, da bravo conservatore, nutre ben scarse simpatie? No, perchè d'altro canto egli stesso ne *L'affranchie*, ci mostrerà l'impossibilità di una associazione nobile e duratura fra uomo e donna, se l'uno e l'altra non si saranno sbarazzati da tutti i pregiudizi morali, frutto della tradizione e dell'abitudine, che ottenebrano la loro coscienza; e nella sua commedia *Le illuminatrici*, si adopererà a farci convinti come il problema della emancipazione della donna sia innanzi tutto un problema di emancipazione morale.... Come al solito il vero concetto dell'autore ci sfugge.

Questa morale fantastica e contradditoria, in cui, secondo l'espressione del Benoist, Nietzche si accompagna con Tolstoi, non ha se non un interesse teorico: è fatta per essere parlata, non per essere vissuta. La ricerca del piacere nella prima metà della loro vita, quella del riposo e del *comfort* durante la seconda: così può riassumersi il sentimento pratico di questi ragionatori impenitenti. Dicono male dello stato presente per snobismo, rimpiangono il passato regime per tradizione, amoreggiano con le nuove idee per amore di novità. In fondo, questi anarchici letterari e mondani, come li chiama il Donnay stesso, sono quello ch'essi hanno più voglia di essere: dei semplici borghesi. E l'opera d'arte che li rispecchia non vale moralmente più di loro: chè quì si demolisce in verità, con accanimento, con voluttà quasi, senza pensare a ricostruire: col procedimento caro a quella scuola del realismo, alla cui mancanza di ideali dobbiamo il triste cimitero in cui fu educata la nostra infanzia fredda e solitaria.

Ma dove il moralista fa difetto, il poeta ci serba tutto l'allettamento dei suoi voli. E sono deliziosi squarci sulla campagna, dove ancora si può conservare la propria felicità lungi dalla odiosa vita mondana, dagli amici, dai rumori — è il *leit-motif* del Donnay che torna; quell'angolo di solitudine infinita cui aspira ardentemente Giorgio Vétheuil, alla fine di *Amanti*, e Ruggero Dembrun nella *Affranchie*, e Filippo Laubertie ne *La Douloureuse* e Versannes nel *Torrente*.

Le anime piagate dal contatto con la società corrotta amano crearsi questo rifugio ideale ove deporre il fardello dello scoramento e della noia.

Ma sarà poi vero? Con uno scettico quale è il Donnay non si è sicuri di nulla, e domani o dopo egli è capace di scrivere un'altra commedia per dimostrarci la disillusione di ciò che prima ha mostrato di preferire....

* * *

Ma è tempo di venire all'*Affranchie*, la sua terza grande commedia d'amore, che potrebbe a buon diritto chiamarsi il suo capolavoro, ad onta che i pubblici ai

quali fu rappresentata, non la abbiano sempre accolta come meritava, se non fosse per alcuni difetti di monotonia e di eccessiva staticità dell'azione i quali offuscano la magnifica concezione del lavoro. Ci troviamo quì di fronte all'opera indubbiamente più organica di tutto il teatro di Donnay; veramente classica per ispirazione e per fattura, semplice di linea e spoglia di quegli accessori che furono tanto rimproverati all'autore di *Amanti*. In uno scorcio profondo e vigoroso egli ci rappresenta la condizione di due innamorati: Roger Dembrun e Antonia de Moldère, cui nulla difetterebbe a rendere la unione felice,se non fosse il temperamento della donna, una di quelle " affranchies „ cui Ruggero rivolge, l'accusa, di conservare un'anima di schiava e di mentire per abitudine, anche quando non costerebbe loro nulla il dire la verità. Nel momento in cui egli parla così, ha già il sospetto ch'ella pensi ad ingannarlo con il suo amico Pietro, un uomo che può anche passare per fatale, agli occhi della curiosa anima femminile, per aver ricevuto in passato un proiettile nella testa dalla propria amante Giulietta, che lo aveva scoperto in flagrante infedeltà.

Ora Antonia, nonostante la sua natura di donna superiore, non sa resistere all'attrattiva di conoscere per esperienza che cosa possegga quel dannato Pietro per essere amato fino a tal segno.

E sebbene ella abbia promesso a Ruggero che il giorno in cui avesse sentito di non poterlo più amare glielo avrebbe confessato, non mantiene la promessa, e mente prima per isviare i suoi sospetti e mente ancora dinanzi alla scoperta della sua colpa.

Ma l'amante, che aveva ricevuto le confidenze di Giulietta, sa confondere l'ipocrita e respingerla come merita.

Antonia tenta ancora di attaccarsi a lui, pentita, almeno in apparenza: non riuscendovi sviene, e Ruggero la lascia alle cure di vecchia fantesca, mormorando: — Curatela: ella è *forse* svenuta... —

Con il supremo oltraggio di questo *peut-être* si chiude questa commedia, della quale un sommario riassunto non può certo rendere la bellezza e la linea impeccabile.

Non occorre meno di una penetrazione formidabile

di analisi e di una maestrìa compiuta di forma per rivelare con tanta evidenza un lato così nascosto e misterioso dell'anima femminile. Oh, l'adorabile menzogna! Come esce viva e sincera dalle labbra dolci ed ardenti della creatura che amammo, recando al nostro cuore insonne il beveraggio dell'oblio! Ascoltate piuttosto la sua difesa: "Sì, lo so, non è logico, ma si tratta di ben altro che d'esser logici! Tutte le donne mi comprenderanno. Noi non siamo interamente responsabili, e quando siamo vicine all'uomo che adoriamo, vi sono alcune circostanze in cui diciamo non tanto ciò che è stato, quanto ciò che avremmo voluto che fosse... „ Tutta la psicologia dell'essere debole, uso a ricorrere per abito di natura alla menzogna, come ad uno salvaguardia necessaria nella dura lotta per l'esistenza, è in queste poche battute di una verità amara e scoraggiante. *L'affranchie*! : la schiava liberata!

Ma come potrà aspirare la donna alla sua redenzione civile, se non saprà affrancarsi dal suo unico e vero tiranno, il suo temperamento? Dipendere da sè stessi, ecco in verità la peggiore dipendenza!

Pure, quando il Donnay ha voluto mostrarci il rovescio della medaglia, la donna, cioè, che sentendo di non poter mentire a suo marito la paternità dell'essere che ella nutre nel seno, confessa audacemente e spontaneamente il suo fallo, egli non si è sentito di potere assolvere dalla sua tribuna di giustiziere la colpevole, e la condanna, nonostante tutte le attenuanti, a finire simbolicamente la sua misera vita nel torrente.

Nel dramma che porta questo nome, che è senza dubbio il più grave fra quelli usciti dalla amabile penna del Donnay (non per nulla con esso dava la scalata alla *Comédie française*) l'influsso delle idee ibseniane circa il principio responsabilità e di libertà individuale fa capolino in modo inquietante fra le fiorite diversioni che, per una buona metà dell'opera, *more solito* ci trascinano fuori del seminato.

Il male si è, purtroppo, che quando il Donnay lascia andare lo scherzo per mettersi sul tragico, la faccenda non va più tanto liscia. La sua cura del particolare diventa prolissità, la sua analisi sforzo e complicazione. Avvertiamo subito che egli non è qui

al suo posto, che lavora quasi di mala voglia e senza troppa convinzione. Quella figura di Valentina, che essendo resa incinta dal Versannes, mentre da due anni non accostava più suo marito, è posta nell'alternativa o di fuggire con l'amante, abbandonando i suoi figli legittimi, o di riprendere i rapporti, da lei troncati, col consorte; e si appiglia invece alla peggior soluzione e confessa, e si illude di poter ottenere il perdono, e non ottenendolo si uccide: questa figura di donna messa contro le barriere della morale e della società, che ci si vorrebbe far passare come una ribelle alle inique leggi della famiglia e del matrimonio; non è in verità se non una povera adultera comune. La sua ripugnanza ad addossare al marito la paternità di una creatura non sua, ci fa l'effetto di un *bluff* grossolano, quando pensiamo che ella non metteva tanti scrupoli nel renderlo quel che sapete. La morale della commedia è riassunta nella frase finale di Morins, mentre si reca sulla scena il cadavere della sciagurata ripescato dal torrente: “ Il n'y a pas de société possible si elle n'est fondée sur l'hypocrisie „ Dunque se Valentina, questa Bovary mancata, vincendo la ripugnanza che le destava, non si sa perchè, quel povero diavolo del marito, che pur le aveva fatto tre o quattro figli, avesse avuto l'ipocrisia di nascondere la sua colpa e di espiare, come saggiamente le consigliava il suo confessore, non si sarebbe dovuto lamentare lo sfacelo di una famiglia e l'orrore di tre o quattro poveri orfani innocenti. Ora tutto ciò potrebbe avere una parvenza di significato, se Valentina, come una eroina di Ibsen, fosse andata incontro al suo destino per vergogna di bassezza e per prepotente bisogno di verità. Ma noi sappiamo invece che ella aveva già disposta la sua fuga, e che se non cedè all'impulso si fu per l'incapacità di sottrarsi ai propri figli. Ed allora il suo caso diventa un episodio esclusivamente umano, un conflitto tra i doveri naturali di madre e quelli di amante, cui a torto si vorrebbe dar la portata di una ribellione contro l'iniquità di leggi sociali, che non hanno, poverette, niente a che vedere col suo fallo.

Le Torrent, che pure contiene belle scene e spunti di emozione profonda, è dunque un dramma mancato, come *La bascule* e *Georgette Lemeunier*.

“ Faire quelque chose de rien — scrive a ragione il Doumic — est en art une des méthodes les plus séduisantes, mais aussi les plus périlleuses „. Il significato di queste due ultime commedie potrebbe essere ricercato in un unico spunto: una delle caratteristiche del Donnay è quella di ripetersi a breve distanza di tempo, ciò che testimonia una strana insistenza del suo spirito su certi determinati problemi. Ed invero la coesistenza di due affezioni di egual natura nel cuore del medesimo soggetto che volta a volta si sopraffanno e tentano escludersi, conduce il protagonista de *La bascule* Uberto di Ploutra, a dividere il suo cuore tra la sua giovine sposa e la sua graziosa amante, attrice in voga: ed il marito di Georgette Lemeunier a prestare orecchio troppo attento alle mene di una intrigante M.me Sourette. Nell'uno e nell'altro caso, dopo le peripezie più varie, e occorre aggiungere, più banali, i due mariti finiscono col reintegrare il domicilio coniugale con la convinzione profonda che nulla vale quanto la calma vita di famiglia.

Ne *La bascule*, c'è una cameriera che dice, a proposito di teatro: “ Lâchez moi donc le coude avec vos idées... Des costumes, de l'amour, des mots d'esprit... et tout le monde vient „. Ecco una cameriera che parla come potrebbe parlare l'accademico Maurice Donnay. Già, in queste commedie, i personaggi parlano tutti con troppo spirito: i ragazzi lo succhiano sui banchi dell'asilo, e le bambine fanno i giuochi di parole invece di giuocare alla corda. Con princìpi siffatti si può anche abbordare un soggetto di alta responsabilità morale ed una bella situazione patetica, come quella de *L'autre danger*, e riuscir a guastare l'uno e l'altra.

Se l'un pericolo consiste nell'innamorarsi della donna altrui, l'altro consiste nell'innamorarsi della figlia della donna che è stata o che è vostra amante. Ponete che ad un poveruomo capiti l'inconveniente di veder contraccambiato ad usura quest'ultimo amore, e che la ragazza, venuta in sospetto dei trascorsi materni, riceva un troppo fiero colpo nel rispetto filiale e nel suo cuore di vergine appassionata: non vi sarà altro mezzo per evitare un disastro, da quello di unire in legittimo matrimonio i due interes-

sati. passando sopra ad ogni scrupolo di morale e ad ogni ripugnanza d'affetto.

Ognun vede come la commedia consista tutta nel farci accettare questa soluzione come l'unica possibile, nell'escogitare, cioè, i mezzi per rendere fatale e necessaria questa cosa mostruosa, alla quale si ribella la coscienza di ogni anima delicata. Un duplice problema, quindi, si presentava allo studio del commediografo: in primo luogo quello di togliere asprezza ad una situazione indubbiamente drammatica, ma non altrettanto simpatica, in secondo luogo avvisare i mezzi adatti a creare intorno agli eroi di questa triste avventura una atmosfera tale da giustificare l'arrischiatezza della conclusione; ciò che si sono studiati di fare coloro che, come il Maupassant di *Fort comme la mort*, il Bourget di *Le fantôme* ed il nostro Verga de *La lupa*, hanno tentato un argomento simile.

Il primo ostacolo è stato superato dal Donnay con la magnifica disinvoltura di un virtuoso assuefatto a prendersi giuoco d'ogni difficoltà, possedendo, come egli possiede, tutte le raffinatezze di uno stile impareggiabile per girare intorno agli scogli di un argomento alquanto scabroso. V' ha scene di poesia seducenti e squisite come quella del primo atto tra Clara Jadain ed il suo prossimo futuro amante, v'ha una acuta e penetrante analisi dei primi moti d'amore nel cuore di una fanciulla, nonchè tutto quello che occorre a mettere una commedia *a fuoco*, come si direbbe nel gergo tecnico delle arti fotografiche.

Ma c'è purtroppo anche il secondo ostacolo nel quale il Donnay è andato a cadere a testa bassa, l'errore di voler applicare la sua formula consueta di commedia leggera ad un argomento che avrebbe richiesto tutt'altra serietà di linea e solidità di schema. Quando egli, dopo aver vagabondato qua e là, secondo il mio sistema, pensa di raccogliere finalmente le vele e di impiantare la sua brava situazione drammatica, ci troviamo nientemeno che alla metà dell'ultimo atto. Per quanto credito si sia disposti a fargli, bisogna convenire che ciò varca ogni limite di di tolleranza. E se la rapida successione di avvenimenti, escogitata all'ultima ora per giungere alla soluzione, non ci rende penetrati e convinti come l'au-

tore vorrebbe, questi non deve prendersela che con sè medesimo. Nè si venga a dire, come fa il Benoist (1), che l'autore ha agito in questa guisa perchè ha sentito che lo sviluppo ampio di un simile argomento non potrebbe essere accolto a teatro senza disagio e disgusto. Vi sono esigenze drammatiche di coerenza e di proporzione che non possono essere violate impunemente, neppure da uno scrittore dell'ingegno di Donnay.

Non è colpa nostra se dovremo muovere un appunto consimile a *L'escalade*; sebbene dei critici benevoli abbiamo scomodato per essa financo l'ombra del *Misantropo* immortalato dal Molière.

Spendere quattro lunghi atti per dimostrarci come il fisiologo dell'amore De Soindres, uomo refrattario per temperamento e per principio a qualsiasi avventura passionale, possa cadere invescato nei lacci di una civetta fino a commettere una scappata da ragazzaccio, scalando di notte tempo il balcone della sua bella; è un assunto che poteva sorridere soltanto alla maliziosa spensieratezza di un conversatore, a corto di argomenti originali e vigorosi sull'eterno capitolo della passione. Non c'è da maravigliarsi, quindi, se l'*Escalade*, nonostante i soliti pregi esteriori, non aggiunga una sola foglia d'alloro alla corona dell'autore di *Amanti* e de *L'affranchie*.

* * *

Il fatto si è che il filone aurifero della commedia d'amore, e di costumi mondani, par quanto ricco, minaccia di esaurirsi in forza delle ripetizioni e dell'eccessivo sfruttamento; e lo stesso Donnay avverte che è giunto il tempo di mutare rotta, secondo che spira il vento, e di cercare in altri campi argomenti di ispirazione più viva e consona allo spirito dei tempi.

Già fin dal'98 egli scriveva: " Tutti i problemi si riducono e si riannodano alla questione sociale.

Ecco la miniera ove ormai noi dovremmo cercare

(1) *Le théâtre d'aujourd'hui*, op. cit. p. 44.

e che ci fornirà dei soggetti nuovi e profondi, più commoventi sicuramente di quell'eterno adulterio di cui la folla ha nausea. L'ora è giunta per l'artista di prender parte alla lotta, e di indirizzarsi all'anima del popolo „.

Ma il primo tentativo da lui compiuto nel '900, con la collaborazione di Lucien Descaves non era stato di natura tale da incoraggiarlo a proseguire. *La Clairière* è una commedia incerta, senza caratterf determinati, poco interessante ed inferiore per la stessa forma alle altre commedie del Donuay. Nel sodalizio con l'aspro ed amaro autore di *Sous-off*, egli ha dismesso i principali pregi di quel suo stile luminoso caldo e persuasivo, senza acquistare d'altro canto virtù che valgano a compensarci della perdita subìta

Ritroviamo nel lavoro un Brieux meno stringato e convincente, ed un Mirbeau senza la tagliente ironia delle sue concezioni paradossali.

La *Clairière* è il nome di una fattoria che un benefattore pieno di spirito ha lasciato per testamento ad una dozzina di utopisti, fuorusciti della vita sociale, per impiantarvi un embrione di colonia comunista, basata sui principi della perfetta eguaglianza e della proprietà collettiva. Da principio le cose vanno bene: e la vita della colonia non potrebbe esser più allegra: Vi si lavora, vi si canta, vi si chiacchera di Proudhon e di Fourier, i precursori del falansterio; ma la pace è di breve durata. Le rivalità di condizione sociale ed intellettuale fanno nascere i primi screzi, complicati da perturbazioni d'indole amatoria. E siccome la comunità di vita non ha potuto far sì che chi era un birbante diventasse un onestuomo e viceversa, l'accordo è facilmente spezzato, e la prima esperienza del collettivismo finisce col naufragare miseramente.

La Clairière — è una commedia a tesi. “ À quoi bon effacer l'inégalité des conditions — conclude un personaggio — si ceux au profit desquels on la supprime s'appliquent à la maintenir? „

Sul valore drammatico di questa produzione v'ha poco da dire: non contiene che una sola scena discreta: quella in cui Adele Rouffieu, smascherata, grida ad altra voce ai comunisti le crudeli verità che essi e noi avevamo nel cuore, e indi fugge.

Il secondo lavoro dettato dal Donnay in collaborazione con il Descaves, sebbene superiore per ispirazione, per precisione psicologica, e per robustezsa di costruzione, non isfugge al medesimo difetto del primo: imperfetta giustaposizione tra l'elemento passionale e l'elemento di discussione morale. Con *Oiseaux de passage* gli autori avevano intravveduto un magnifico soggetto, capace di ispirare un'opera di larga umanità e di alta poesia; essi lo hanno ristretto ad un meschino conflitto di mentalità che non ha e non può avere altra portata da quella che le consentono le figure rappresentate. Come *Il ritorno da Gerusalemme*, realizza, e con ben altro vigore, il dramma dell'incomprensione delle razze, *Uccelli di passaggio* vorrebbe realizzare quello delle nazionalità. Codesti scrittori sono andati ad immaginare una *Vera Levanoff*, nichilista russa e prototipo di quelle vergini rosse tenebrose e fatali che dovranno poi diventare un *poncif* per la letteratura contemporanea, e l'hanno messa di fronte ad un bravo giovine francese ed alla sua famiglia, gente molto borghese, molto ingenua, molto a modo; che nella vita vera si sarebbero guardati bene dall'aver nulla di comune con quella tribù di dinamitardi; ma che nella commedia, si commuovono tutti come agnellini per le sorti del povero popolo soggetto allo Zar. Il giovanotto, manco a dirlo, sogna di impalmare la vergine rivoluzionaria, senza preoccuparsi di un marito *pro-forma* che la gran causa ha affibbiato, secondo l'uso, alla ragazza e si imbizzisce e ingoia veleno perchè trova che la sua promessa lo trascura alquanto per dedicarsi ai fini misteriosi della sua setta.

Ma un bel giorno salta fuori che il marito *pro-forma* ritenuto morto, è più che vivo che mai, benchè deportato in Siberia, ed allora Vera Levanoff sentendo che il dovere di sposa e di nichilista la chiama accanto a quell'uomo che ha appena conosciuto, dice un addio commovente alla lacrimosa famiglia del fidanzato, e prende il volo da quel vero uccello di passaggio ch'ella è. Non sappiamo che cosa ella avrebbe fatto se fosse stata veramente libera di sè. Ad ogni modo il problema è posto fin dall'origine su false basi. Proporsi di mostrare come tra una rivoluziona-

ria russa e un pacifico borghese dei nostri paesi non sia intesa possibile, equivale al portar nottole ad Atene e vasi a Samo. Ben altro valore avrebbe avuto la commedia se il conflitto vi si fosse svolto tra persone della vita normale, separate soltanto da diversità di educazione, di sentimento e di abitudini. E chi meglio di un Donnay avrebbe potuto farci riviver innanzi agli occhi dell'anima, in tutto il suo fascino dolente e nostalgico, la vita folle e tumultuosa di queste eterne viaggiatrici del senso, di queste strane figure cosmopolite, che l'acuto romanzo del Bourget, ci rappresenta trascinanti di capitale in capitale lo spasimo dei desideri insoddisfatti e la febbre delle visioni irraggiungibili; piccoli uccelli migratori per cui l'amore è capriccio di un istante e la vita s'intona sul ritmo volubile della canzone che passa?

Bisogna giungere al *Retour de Jérusalem*, per imbatterci in un'opera di teatro degna di questo nome, in cui lo studio dei caratteri individuali saggiamente si equilibra con l'indagine sociale, sì da produrre un tutto armonico e vivente di vita propria.

La attualità dell'argomento, rispetto all'epoca che lo vide nascere, ha nociuto alle sorti di questa bella commedia, la sola forse in tutto il teatro di idee del Donnay che possegga virtù tali da vincere il tempo e da iscriversi fra i tentativi meglio riusciti di questo genere d'arte drammatica arduo e malagevole.

Il pubblico vuol essere a teatro divertito o scosso.

Acconsente a pensare soltanto in via secondaria, quando il bisogno della riflessione emerge naturalmente dai fatti di cui è stato testimone. In questo senso non v'ha vera opera d'arte che non sia al tempo istesso opera di pensiero. Non è vero, tuttavia il reciproco. Dalla impossibilità di intendere o di realizzare questa massima è derivato il dualismo irriducibile che è nel teatro contemporaneo tra il gusto del pubblico e l'opera dei suoi scrittori. " Qualcuno ha voluto istruirlo, ma non ha saputo divertirlo, molti altri hanno voluto divertirlo ma non hanno saputo istruirlo „ (1).

---

(1) Hésoppe — *L'impuissance du théâtre contemporain* — Paris Sansot — 1912 p. 35,

M. Donnay ha inteso portare sulla scena la famosa teoria di Barrès che nega la possibilità di una intesa durevole, sia dal punto di vista individuale, sia da quello collettivo, tra la razza semitica, figlia di genitori perpetuamente errabondi, condannata da una lunga tradizione di persecuzioni ad accentuare i tratti caratteristici della dissimulazione e dello spirito di consorteria, e la razza ariana, distribuitasi fin da lontane epoche in società nazionali, fortemente attaccate al suolo per mezzo delle loro leggi e dei loro costumi. L'istintiva antipatia che esiste allo stato latente tra individui delle due razze, anche se di sesso diverso, non potrebbe che accentuarsi per la comunità di vita creata da vincoli sentimentali, fino ad esplodere in un antagonismo irriducibile. Così Michele Aubier, dopo aver abbandonato la moglie, per unirsi a Giuditta di Chouzay, una piccola ebrea raffinata ed astuta che lo ha sedotto per la grazia molle dei suoi mentiti abbandoni e per la suggestione della sua cerebralità esotica, non tarda a sentire la difficoltà di conciliare il suo proprio temperamento fantastico, inquieto, pieno di dubbi, con quello di lei, potentemente realistico, votato all'opera di espansione della sua razza come ad un apostolato. Ben presto, in casa sua, fra i correligionari di Giuditta, egli si sentì soffocato, violentato fino nell'intimo della sua coscienza, costretto in una rete di ferro che gli dà le vertigini, ed i cui legami sono vieppiù rattorti dai baci e dalle offerte impudiche della donna, che conosce quanto altra mai l'arte di Dalila.

Negli intervalli di lucidità che gli consente l'affezione della carne, Michele si dibatte, sanguina...

Rare volte artista è giunto a render con altrettanta potenza, e malia di stile, un conflitto così intimo. È il lavorio interno della coscienza che diviene, senza sforzo, realtà vivente e sensibile: è la tesi, se di tesi può parlarsi, che discende logicamente dall'azione e dalla psicologia dei personaggi, senza imporsi all'una ed all'altra come nella gran parte del teatro di idee. I protagonisti di questa commedia vivono di vita propria, indipendentemente dai concetti ch'essi rappresentano, e appunto perciò essi riescono ad interessarci ed a comunicarci l'emozione simpatica che deve aver provato l'autore creandoli. Trascinato dall'impeto

della sua idea, l'autore abdica in gran parte ai suoi difetti peculiari: perchè dunque egli non ha continuato su questa via?

La sua successiva commedia: *Paraître* segna un ritorno, dal punto di vista esteriore, al medesimo procedimento frammentario e disorganico di osservazione cui dobbiamo i meno riusciti tra i suoi lavori. Ma in sostanza, in nessun'altra opera come in questa egli ha palesato l'intendimento di battere vie nuove, e di schiudere all'arte campi inesplorati. *Paraître* è con i lavori di Émile Fabre, uno dei primi saggi di dramma collettivo che sia apparso sulla scena. Non è più il fenomeno individuale, sia pure studiato nei suoi rapporti con la massa o con un determinato gruppo sociale, ad essere oggetto della commedia, ma è lo stesso gruppo sociale in ciò ch'esso ha di più caratteristico, in ciò che forma la sua ragione d'esistenza.

Gettar la polvere negli occhi! Figurare più di quello che si è, mostrare più di quello che si ha, sbucare con tutti i mezzi dalla massa folta del mondo: ecco per una certa categoria sociale la preoccupazione principale e costante, che dirige i singoli atti dell'esistenza, che conduce insensibilmente alle peggiori dissoluzioni e alle più orrende catastrofi.

Ho sempre nutrito una simpatia spiccata per questa commedia, che nonostante i suoi difetti, mi sembra rispecchi in modo mirabile uno dei più diffusi caratteri della vita moderna. Mai come in questi ultimi anni, nei nostri grandi centri, si assistè ad una così folle corsa al lusso ed ai piaceri, mai così diffusa in tutti i ceti fu la cupidigia di innalzarsi sopra tutto e sopra tutti, a costo dei peggiori delitti e delle più vili transazioni. È la storia di tutti i giorni, nella tumultuaria vicenda dei suoi sacrifici oscuri e delle sue miserie dorate, delle rapacità inesorabili e delle sue sconfitte vergognose: a base di tutto ciò il danaro, e all'apice la donna: l'uno e l'altra poli antitetici di questo turbinoso spostarsi dell'energia umana perpetuamente sospinta e risospinta da un demone interiore, quasi onda in convulsione. Come dalla donna possa giungersi al danaro; e dal danaro alla donna, è compito del Donnay di dimostrarci.

Egli ha voluto rappresentarci l'adulterio, non quale

ci fu mostrato sino ad oggi e condannarlo nelle sue conseguenze immorali ed antifamiliari, bensì quale elemento disgregatore della società odierna: e questa. o io m'inganno è vera opera di moralista e di scrittore moderno.

Senonchè la necessità stessa di dar sfogo ad un ordito troppo vasto e di seguire troppe azioni ad una volta, ingenera confusione eccessiva, che disperdendo l'attenzione su troppi personaggi, impedisce che si formi un interesse allo svolgimento dell'azione ed una veduta sintetica dell'insieme.

La Patronne e *Le ménage de Molière*, che gli seguono immediatamente in ordine di tempo, rappresentano un intermezzo di commedia psicologica e di caratteri fra le opere di carattere sociale. Nella prima, con artificiosità di ispirazione, e preziosità di stile è rielaborato il vecchio spunto, che ha dato luogo a *Maman Colibri* di Bataille, dell'amore autunnale di una donna maritata per un giovine all'aaurora della esistenza, ma questa volta si tratta di amore puro, che serve a redimere la donna da una relazione colpevole da lei mantenuta. Nella seconda, le dolorose vicende familiari del grande autore comico sono tratteggiate con la finezza di complicazioni sentimentali cara all'autore de *La douloureuse.*

* * *

Con *Le Illuminatrici.* e con *La chasse à l'homme* il Donnay ha inteso dare una trattazione organica e completa al problema del femminismo, uno dei più palpitanti della vita odierna, ed al quale si era più volte e particolarmente rivolta nelle sue opere la sua intelligenza curiosa ed inquieta.

Ma il virtuosismo dell'artista non è riuscito,a vincere le difficoltà della commedia a tesi. È femminista o non è femminista Maurice Donnay? Il suo femminismo ha il carattere del suo idealismo in genere: un rifugio contro la volgarità del reale nelle sfere del sogno e della fantasia. E poi non è detto che la sua Musa, la quale da anni non è più prodiga come un tempo, non ci riserbi delle trasformazioni. Essa accompagna durante un trentennio tutte le tappe percorse dal

teatro in quel medesimo torno di tempo. Quanti mutamenti!

La scena ha avuto campo di veder offuscarsi l'astro di Dumas e di Sardou, incalzati dai naturalisti, e di vederlo risorgere nell'opera di Bataille e di Bernstein, di assistere alla trasformazione del realismo in teatro di idee, di veder fiorire la restaurazione romantica di un Rostand, accanto all'audacia simbolistica di un Maeterlinck e all'estetismo pagano di un d'Annunzio.

Maurizio Donnay si è risentito — come è ovvio — di questa evoluzione, ma senza alterare la sua personalità strana e indefinibile, che oscilla — secondo una espressione del Flat — tra la tenerezza e l'ironia, la logica di un matematico e la esitazione di un irrequieto, la tendenza a considerazioni generali e filosofiche e la spiritualità quasi ingenua di un parigino uomo di mondo.

Ha sul Portoriche il vantaggio della pieghevolezza, della grazia intima e profumata, tutta settecentesca. L'altro lo vince per maschia vigoria di concetto e per sincerità di espressione. L'uno è un continuatore di Marivaux, l'altro discende più direttamente dal Racine. Escono entrambi dal realismo, ma nel Donnay ritrovi la sensibilità dell'uomo più moderno. Niuno ha inteso più di lui e praticato il principio della libertà nell'arte, perciò ch'egli si sentiva estraneo ad ogni legge divina ed umana: conservatore in politica, ed anarchico nel pensiero.

Nelle sue commedie i personaggi vanno e vengono, le idee fluttuano e si accavallano senza mèta apparente; tuttavia sempre, ad un dato momento la sarabanda goiosa si arresta come per incanto, e il protagonista si ritrova da solo a solo, faccia a faccia col suo tormento.

Ma — come i romani epicurei — le sue creature hanno appreso l'arte di soffrire con grazia. Poeta della grazia, ecco il suo nome. Checchè si dica due o tre sue commedie resteranno ad attestare la forma della nostra speranza e della nostra disillusione, della nostra noia e della nostra letizia; tutto ciò che si agita, che mormora, che affiora, che muore poco a poco in questa nostra anima che si ostina a non voler morire.

B) H. Lavedan, A. Capus, P. Wolff, A. Guinon : la commedia di costumi e di caratteri.

Sebbene gli autori dei quali ci siamo fino ad ora intrattenuti abbiano dedicato larga parte di ogni opera loro alla pittura d'ambiente e di costumi, ritenendola necessaria a far risaltare i sentimenti e l'azione dei personaggi : pure spetta ad altri scrittori il privilegio di aver fatto di quella l'obbietto principale del loro studio e di aver tentato la vera commedia di costumi dell'epoca moderna.

La commedia di costumi è, tra le varie forme drammatiche, forse la sola che si sia mantenuta con caratteri costanti e determinati a traverso i secoli, tanto da presentarci un eccellente punto di riferimento per uno studio sulla evoluzione delle forme istesse. Da Emilio Augier, nel quale conviene riconoscere il fondatore della moderna commedia d'ambiente, risalendo su su fino a Scribe, a Balzac, ai loro antesignani Picard ed Étienne, per fermarci a Beaumarchais, essa forma una delle glorie incontrastate della letteratura francese ; vecchio e rigoglioso tronco, dal quale come altrettanti germogli fecondi, si sono distaccati tutti gli altri tipi di commedia fioriti all'ombra della formula realista. " Notre théâtre moderne — scrive il Pellissier (1) — a pour matière la réalité ambiante, et pour forme la comédie morale „.

La pittura dei caratteri e delle abitudini di una epoca è stata comunemente intesa in due maniere.

Si è preteso da taluni di fustigare i vizi ed i trascorsi degli uomini con l'arma del ridicolo e, a volte, con l'apostrofe rovente dello sdegno : è la maniera

(1) G. Pellissier. *Le mouvement littéraire contemporain*, Paris Hachette 1913.

classica della satira: quella di Molière, e, tra i moderni, del Mirbeau e dello Shaw. Si è mirato da altri a presentare un quadro, per quando era possibile obiettivo, della vita e dell'ambiente, in modo che fosse lo stesso ascoltatore a trarre, secondo le sue predilezioni, la conseguenza delle premesse. È questa la maniera più benigna dei dilettanti e degli ironisti; quella seguita nelle loro cose meno superficiali dal Capus e dal Wolff. Quì, apparentemente, l'autore si dispensa dal prender partito per l'una o per l'altra tesi, convinto scetticamente come, in ultima analisi, sarebbe opera vana il voler distrarre la vita dal suo fatale corso; ragione per la quale egli si indugia spesso, tra l'interessato ed il curioso, a considerare lo spettacolo che dipinge, invitandoci quasi col suo indulgente sorriso a dividere la sua calma e imperturbabile indifferenza.

* * *

H. Lavedan.

Dell'una e dell'altra maniera di intendere la satira partecipa Enrico Lavedan (1) nella sua vasta e feconda opera di commediografo, tra i primi che vanti la scena contemporanea.

Nato ad Orléans sugli inizi del secondo impero, apprese da Dumas figlio e da Augier l'arte di osservare la vita. Corporatura media, spalle larghe e poderose, viso ovale, largo superiormente e incorniciato da una barba grigia e piena, occhi piccoli, vivacissimi, scrutatori, sorridenti di una lor luce interna e maliziosa, naso camuso e labbra forti a testimoniare l'energia e la bontà: tutto sembra indicare in lui lo

---

(1) Nato nel 1859. Per la biografia vedi il testo.

Lavori drammatici: *Une famille* (1890), *Le prince d'Aurec* (1892), *Viveurs* (1895), *Les deux noblesses* (1894), *Le nouveau jeu* (1897), *Cathérine* (1898), *Le vieux marcheur* (1899), *Le Marquis de Priola* (1902), *Varennes* (1904), *Le duel* (1905), *Sire* (1909), *Le goût du vice* (1911), *Servir* (1913), *Petard* (1914).

Da consultare: Le opere di H. Bordeaux, P. Flat, A. Sorel, Ch. Benoist, R. Doumic, L. D'Ambra, ecc, citate nella biografia di G. Lemaître. Oltre a ciò *J. Ernest - Charles: La litt. fr. franc. d'aujourd'hui* - op. cit. *L. Blum, Au théâtre*: 1900. Ollendorff, Paris — *A. Brisson, Le théâtre, la vie et les moeurs* — Flammarion, Paris.

spirito positivo ed intelligente ; la dirittura del carattere ed il disprezzo delle vane lusinghe.

Uscito da una famiglia borghese nella quale i sentimenti di delicatezza e di nobiltà erano tradizionali, egli conobbe in suo padre un giornalista d'antico stampo e di raro carattere, cui le convinzioni religiose, orgogliosamente professate, non offuscavano l'ampiezza e la serenità di vedute. Il giovane Enrico fu educato in un seminario e trascorse gli anni della guerra a Parigi, testimone di quei drammatici fatti che dovevano imprimere al suo spirito quel carattere di serietà riflessiva e dolorosa che è in fondo ai suoi scritti, specie dell'età matura.

Pure quando, licenziato baccelliere, egli volle dedicarsi interamente alla carriera delle lettere, le sue simpatie si volsero al genere gaio e poco ortodosso. Egli iniziò allora ne *La vie parisienne* ed altrove, la pubblicazione di quei dialoghi scapigliati e paradossali in cui, sotto i tratti caricaturistici accentuati, egli ha beffeggiato tutta la falange dei ridicoli contemporanei.

Armato del suo acuto occhio di osservatore, egli penetra in tutti gli ambienti, specie quelli più reputati per la loro depravazione, ricerca tutte le debolezze, sfiora tutti i vizi palesi ed occulti, percorre in lungo e in largo la vasta scena della metropoli francese, dovunque ci si diverte o si crede di divertirsi e tutto il mondo variopinto e bizzarro ch'egli vi incontra, fissa in piccoli quadretti dai contorni precisi ; ricchi di un umorismo franco e disinvolto.

Nascono così, giorno per giorno, quelle raccolte cinicamente sorridenti di *La haute*, dei *Nocturnes*, di *Petites fêtes*, *Petites visites*, *Leur beau phisique* e *Leur coeur*, nelle quali non sapete più se rimanere interdetto innazi all' audace esibizione di certe forme sfrontate di immoralità o prestar fede ai rari tratti di satira aspra e sdegnosa.

Il vero si è che per quanto attirato egli si senta dalla sua curiosità giovanile, e dagli esempi del mondo ch'egli frequenta, verso certe forme inferiori di vita e di riproduzione artistica, queste non rappresentano altro in fondo, se non un particolare lato del suo spirito, un diversivo dai problemi più gravi e più fecondi che già vanno in esso maturando, una

presa di contatto con la società, atta a misurare le proprie forze e ad affilare le armi che dovranno poi volgersi a difesa di cause ben più nobili ed elevate.

Avviene così che da più di un critico si sia parlato di una doppia personalità nel Lavedan, ognuna delle quali starebbe con l'altra in aperta contrapposizione. A noi sembra in realtà che il dualismo di questo scrittore sia più apparente che reale e che l'evoluzione del suo spirito si compia seguendo una linea ben netta e decisa, che parte dalla produzione extra-teatrale ed essenzialmente parigina, per affermarsi sulla scena mediante l'analisi di particolari ambienti sociali degni di tutta l'attenzione di uno psicologo e di un artista, e dopo essersi soffermata allo studio di qualche speciale carattere rivestente una particolare funzione nell'ordinamento odierno dei vari gruppi in contrasto, volge decisamente verso il grande conflitto delle coscienze e la aperta difesa delle sane dottrine, in nome della morale e della tradizione famiiare sociale e religiosa.

È possibile così ricostruire cronologicamente le varie tappe di questo cammino intellettuale che, prese le mosse da *Une famille* (1890), dal *Prince d'Aurec* (92), da *Deux Noblesses* (94), subisce una parentesi col periodo 1895-1898 dedicato alla riduzione in forma scenica di *Viveurs*, del *Nouveaux jeu* e del *Vieux Marcheur*, per riprendere immediatamente poi con la moralissima *Cathérine* (98) che doveva aprirgli le porte della Comédie e dell'Accademia, e passare all'atto d'accusa solenne del libertinaggio, compiuto col *Marchese di Priola* (902) prodromo alle nobili battaglie del *Duello* (905) e di *Servir* (913).

Una visione assai precisa della mèta da raggiungere, e delle vie più sicure che conducono a questa mèta: la convinzione che il miglior modo di conquistarsi un pubblico è quello di lusingare in esso certi istinti malsani, il rimestare, ad esempio, quell'immutabile fondo di galanteria, che sonnecchia in ogni coscienza e che trova, d'altronde, precedenti non indegni nell'opera scollacciata di tanti maestri della letteratura: ecco quanto può avere indotto Enrico Lavedan ad esercitare il suo fine spirito caustico su certi argomenti, che sarebbe per lo meno imprudente porre in mano a ragazze uscite di collegio, e che non

costituiranno comunque il suo bagaglio più pesante dinnanzi alla posterità.

Diremo pertanto con Paul Flat, che s'egli dal libertinaggio del *boulevard* ha potuto innalzarsi ai grandi soggetti, se egli ha potuto percorrere l'enorme distanza che separa Labosse da Priola, e Priola da Monsignor Bolène e dall'abate Daniele, egli lo deve in gran parte alla sua formazione cattolica e alla reviviscenza delle immagini che questa prima formazione aveva deposte nel suo cervello.

Ci sarà lecito perciò soffermarci appena sulla parentesi piccante, costituita nella sua produzione dalle commedie libertine, per venir ad esporre il contributo serio e durevole che questo forte ingegno ha portato coll'opera sua migliore all'evoluzione del teatro moderno.

* * *

Con *Le Vieux Marcheur* siamo più vicini, forse al *vaudeville*, che non alla commedia di costumi. Ritroviamo in esso la risata sottile di Meilhac e la giovialità erotica cara ai nostri novellieri del cinquecento : il Lasca o Matteo Bandello.

Già altre volte, del resto lo spirito gallico aveva preso a prestito i suoi spunti dalle nostre gloriose tradizioni paesane : Rabelais conosce bene il Boccaccio, e l'autore delle *Dames galantes* ha imparato abbastanza da un messere che risponde al nome di Pietro Aretino.

L'ambiente è quanto di più istruttivo si possa immaginare : una cortigiana, un vecchio senatore libertino, un giovinetto di primo pelo. La donna fa i suoi complimenti al vecchio per la sua gagliardìa fisica, il che non le impedisce di gettarsi al collo dell'adolescente. Ire del vecchio, che, per consolarsi, intraprende l'assedio di una graziosa maestrina, la quale in omaggio ai principi della educazione libera, ostenta dei costumi più liberi ancora. Senonchè la ragazza è anche astuta, al punto da indurre il vecchio libertino a passare per la via del Municipio. C'è da giurare che il nostro eroe diverrà becco quanto ne ha voglia ed avrà la sorte che si merita.

Tutto ciò condito con lo spettacolo di donne in camicia e di signori in mutande, con un linguaggio da casa di tolleranza, e con la esibizione di figure burattinesche ed inverosimili: fantocci senza carattere e senza sesso, pei quali la sferza della satira, se di satira può parlarsi, non è già di cuoio, bensì di piuma delicata.

Abbiamo fatto la conoscenza coi vecchi intraprendenti; è la volta ora della gioventù all'ultima moda: un mucchio di bravi figliuoli, afflitti da un bel nome storico e da qualche milioncino, pei quali l'unica preoccupazione è quella di ammazzare il tempo nella maniera meno usuale e più bizzarra possibile.

Paolo Costard, il protagonista di “ *Nouveau jeu* „ è infatti la caricatura più perfetta della cascaggine idiota, della stupidità congenita ridicolmente ammantata di originalità e di fantasia, che è così frequente nel mondo della così detta buona società. La caratteristica di questo giovane imbecille è di voler *épater le bourgeois* col fare, di solito, tutto il contrario di ciò che si dovrebbe: gli è così che, avendo egli messo la mano sopra una ragazza, *nuovo stile* anche lei, indicatissima per non esser sposata, tanto fa da condurla all'altare. Naturalmente non passa mese, ch'egli non ottenga il regalo di rito: e ci sarebbe da sperare che, messo almeno in una situazione così banale, egli riuscisse cavarsela con un tratto degno di lui. Baie! egli non sa trovar di meglio della rancida constatazione legale d'adulterio, constatazione che la sua degna consorte gli restituisce ad usura, facendolo sorprendere, a sua volta, dal medesimo commissario, con Bobette, sua amante ufficiale. Nella commedia l'azione finisce in tribunale, dove il giudice, dopo aver rimesso d'accordo gli sposi, indirizza loro, senza troppa convinzione, a dir vero, un fervorino pepato.

Nel romanzo invece, Lavedan ha avuto la curiosità di seguire i suoi eroi a quindici anni di distanza. E noi constatiamo che Costard è stato indotto dalla sua smania di originalità a scoprire — nientemeno *Paul et Virginie* e Riccardo Cuor di Leone: il che gli fa esclamare: “ A quoi ça sert-il alors, d'avoir été jeune, étincelant, pas banal, pour aboutir au même rond-point que tout le monde „ ?

Ecco già qualche cosa di meglio del " *Vieux marcheur* „ : una intenzione di satira ; una pittura caricaturistica, in cui, le figure di alcuni individui, quali Labosse e Costard, potrebbero, staccate dal quadro nel quale li ha messi il Lavedan, rientrare con un piccolo sforzo di adattamento nella vita, a simbolizzarvi i difetti di tutto un mondo, e di tutta un'epoca.

Ma l'opera che meglio rispecchia le abitudini futili, l'agitazione febbrile in continua caccia di piaceri, il nichilismo morale di cotesta categoria così invidiata di persone, è senza dubbio quella che porta il nome di " Viveurs „.

Sono quattro o cinque quadri nei quali sfilano sotto i nostri occhi gli ambienti della vita parigina *ove più ci si diverte* ; le case di grandi sarti, i ristoratori notturni, le anticamere dei medici alla moda ; descritti con una precisione di particolari da far invidia ad un obiettivo fotografico : e quando l'autore ritiene di averci edotti abbastanza intorno alla figura morale, o per meglio dire immorale dei suoi personaggi, di averci ben bene saturati del suo spirito caustico e paradossale, egli cede la parola alla eroina della sua commedia, e con una tirata moraleggiante crede di riabilitare insieme la vita della sua protagonista ed i fini stessi della sua opera.

— Oh, que j'en ai donc assez de cette espèce de vie à la toilette, où tout est carnaval et chienlit, nos distractions, comme nos sentiments ! C'est la course au clocher de nos vices, avec le déséspoir au bout... Nous n'en avons même pas pour notre argent. Des yeux comme des lévres nous avons cru tout boire et tout dévorer, pourtant nous n'avons rien vu, ni rien goûté. À force d'avoir voulu tout absorber de la vie, nous n'en avons rien obtenu. Nous avons passé, comme ça, comme dans des ronds de papier de cirque, à travers les joies et le tristesses humaines, sans qu'il nous reste même un pauvre petit souvenir....... debauchés sans pouvoir jouir, viveurs sans avoir veçu, et fêtards sans avoir ri de bon coeur pendant cinq minutes. Alors, à quoi bon ? —

A che scopo, infatti ? Eppure la creatura istessa che ha parlato in tal modo, non sarà poi capace di sottrarsi, a distanza d'un minuto, all'ingranaggio degli obblighi e delle convenzioni mondane ; e chinerà

il capo rassegnata sotto il giogo fatale di quella esistenza che, una volta vissuta, ci trascina seco volenti o nolenti sino alla morte.

* * *

Che così pensi ed operi una genia di *parvenus*, assurta troppo presto ed immeritamente ai fastigi della scala sociale, può anche in certo modo comprendersi e giustificarsi. Rimane da vedere quale spettacolo sia per offrirci una casta che vanta reali tradizioni di nobiltà di sangue e di dignità di vita: e su questo soggetto non tarderà Enrico Lavedan a farci ascoltare la sua parola, consacrando ben tre lavori alla elucidazione dello spinoso argomento.

Le prince d'Aurec, *Les deux noblesses*, *Cathérine*, raffigurano tre aspetti del medesimo problema spirituale, tre momenti anzi di un unico periodo evolutivo. Il Lavedan tentò nel primo, con intenti netti di satira, di palesarci il decadimento irrimediabile e fondamentale della razza aristocratica a contatto coi nuovi tempi che pervennero a spogliarla di ogni prestigio politico e morale. Ma mentre egli si compiace a mettere in luce i lati censurabili e ridicoli di quella casta che, colpita nella sua essenza, sopravvive a sè medesima: egli non sa d'altro canto dissimularsi l'ascendente che tale classe esercita ancora ed attribuisce tale ascendente allo snobismo della borghesia, la quale invidia in quella una certa eleganza istintiva di maniere e la possibilità di far ricadere sopra una lunga serie di antenati la responsabilità dei propri vizi e dei propri pregiudizi.

Partito, quindi, con l'idea di tracciare della nobiltà un ritratto a tinte fosche, in armonia con i concetti banalmente democratici dei tempi, egli finisce col lasciarsi prender la mano dal soggetto e col dipingerci figure che, sotto l'apparente decadenza dei costumi, conservano tuttavia un fondo di qualità individuali siffatte da porle in prima linea nella scala dei valori morali odierni.

Non basta, ch'egli ne *Les deux noblesses*, passando a far opera di predicazione morale, con ispirito profetico si affanna a suggerire i mezzi meglio acconci a restituire alla nobiltà idealità e finalità adeguate

ed in *Cathérine*, infine, egli vagheggia sinanco il rafforzamento dell'aristocrazia mediante una opportuna fusione con le altre classi sociali...

Questo cammino progressivo dell'idea aristocratica in Enrico Lavedan è la migliore conferma del potere che la tradizione e l'educazione avevano esercitata sul suo spirito.

S'egli stimatizza, infatti, i vizi e gli sviamenti della nobiltà del suo tempo, lo fa da gentiluomo e da uomo di cuore: non c'è in lui l'ombra della diffamazione e neppure di quella acrimonia che è propria ai detrattori di mestiere o ai nuovi venuti nel campo della contesa sociale.

Guardate *Le prince d'Aurec*. Enrico, erede del gran nome storico e del vistoso patrimonio che gli è annesso, ha inghiottito l'uno e compromesso l'altro nelle sue dissipazioni sconsiderate. Ora, tanto lui quanto la principessa sua moglie, sono assediati da creditori accaniti, e poichè la duchessa di Talais, madre del principe, rifiuta di farsi spogliare più oltre, la principessa ricorrerà ancora una volta ai servigi del barone De Horn, il solito ebreo arcimilionario, ben felice di mettere la sua borsa a disposizione della gentildonna, anzitutto perchè ne è incapricciato, ed in secondo luogo per darsi il gusto di favorire una famiglia di quel gran mondo, nel quale, a dir vero, egli passa come un intruso, una specie di *domestico liberato*: è la sua parola. Al secondo atto, assistiamo ad un gran ballo offerto dai D'Aurec: Enrico ha rivestito il costume del suo antenato Connestabile, e in tale abbigliamento ha un colloquio con sua madre, che forma la scena principale del lavoro. La duchessa, rimprovera al figlio la vita di follie ch'egli conduce, e lo richiama al rispetto dei suoi maggiori.

Che volete che faccia? risponde questi — Lavorate — replica la madre — Un d'Aurec non può lavorare: amo il giuoco, i cavalli, il lusso, lo scialacquo: sono i soli gusti da gentiluomo... E qui il problema della condotta dell'aristocrazia è affrontato per la prima volta in tutta la sua gravità. Il guaio si è che quando Enrico fa il processo alla nobiltà del suo tempo, e la accusa d'essere stata ridotta a compilare i *menus*, a dar nome a dei cavalli, o a dei *gigots* di montone; sentiamo che è lui ad aver ragione e la

madre torto. Colpito da inabilitazione, a istanza di costei, il principe non sa tuttavia rassegnarsi, e fiero com'è, trascura altresì di adoperarsi, come aveva pur promesso, in favore di De Horn, che aspira ad entrare nel suo circolo. Egli non sa, del resto, è la sua scusa, il servigio che l'ebreo aveva reso alla moglie. Quando sorprende costei sul punto di respingere le insistenze troppo vive del banchiere, e viene al chiaro della cosa, egli insorge dignitosamente e e mette alla porta l'intruso: tanto più che la duchessa, intervenuta come *deus ex machina*, pagherà il debito contratto dalla nuora. Per riconoscenza verso la madre, Enrico le fa giuramento di vivere da onestuomo e di morire da principe. E poichè, qualcuno, un borghese lì presente, fa osservare che non sarebbe egli il solo a sapersi far uccidere in guerra, d'Aurec risponde fieramente: " Il y a la manière „.

Con questa frase che ha ottenuto il privilegio di passar proverbiale, il Lavedan intese affermare che c'è ancora un mezzo di farsi uccidere che non sia alla portata di coloro che non hanno nel sangue l'eredità di secoli d'eroismo? Enrico d'Aurec, per lo meno, mostra di crederlo. Per quanto basso egli sia caduto nella propria e nella altrui estimazione, egli ha ancora e sempre la coscienza di appartenere ad una razza diversa dal resto degli uomini. E ciò è stato colto dall'artista con una finezza d'intuito notevole, e con una delicatezza di sfumature insuperabile.

Emilio Augier, al quale Lavedan si è pur ispirato largamente, nel *Genero del signor Poirier* aveva fatto buon mercato dell'aristocrazia rovinata e piena d'alterigia. Si sente in lui il borghese ristretto che conserva le sue predilezioni e condanna senza possibibilità d'appello. Nel *Prince d'Aurec* invece, i vizi e le virtù della casta si manifestano in tutta la loro genuinità, non asserviti a scopo di dimostrazione o di tesi. La nobiltà di maniere non è privilegio del sangue: ma è frutto più che altro di educazione e di tradizione: tanto è vero che la duchessa di Talais, nata borghese, la possiede in più alto grado di suo figlio.

Ma nell'una, le virtù innate si manifestano in tutta la loro semplicità, nell'altro prevale la *maniera*.

E la *maniera* potrebbe ormai considerarsi come la chiave di volta di questo mondo fittizio : quella che vale a spiegare, in pari tempo, la sua incoscienza morale e la sua follia generosa, il suo orgoglio illogico e la miseria sofferta con dignità : vecchia razza minata da mali implacabili che si ostina a non morire, forse perchè simile all'illusione essa è immortale nei nostri cuori.

Quanto alla forma, osserveremo che la commedia ha una linea impeccabile come il taglio dei vestiti del suo eroe.

Lo spregio dei volgari effetti e la preoccupazione della sincerità ad ogni costo danno tuttavia a questa prosa un che di freddo e di contenuto che mortifica il nostro entusiasmo. Ammiriamo l'osservatore acuto e l'uomo di gusto, ma il nostro cuore rimane insensibile alle vicende dei personaggi ch'egli ci rappresenta.

Noi vedremo, d'altronde, come il sentimento non sia la prerogativa principale dell'ingegno di Lavedan. Le sue concezioni sono piuttosto il frutto di una intelligenza penetrante e squisita, di una visione lucida e pensosa della vita, che non di una sensibilità vibrante e di una commozione intensa. La personalità dello scrittore sembra nascondersi, il più delle volte, sotto la sua opera con una specie di pudore istintivo ed altiero, che non è tra le ultime grazie di quel suo stile breve, secco, agile come un giuoco di fioretto, impassibile come l'arma del giustiziere.

Si deve in gran parte a questa sua deficienza di *pathos*, se *Les deux noblesses* non han conseguito la fama che forse meritavano. Commedia di battaglia, questa, in cui l'audacia profetica della visione sociale si associa alla serietà indiscutibile degli intenti. Quale dovrà essere la funzione della nobiltà d'oggi ? Non è chi non veda come l'aristocrazia, avendo perduto tutti i suoi privilegi e la giustificazione stessa del suo nome, sia divenuta, in quanto tale, uno strumento puramente passivo nella vita odierna, una categoria appartata nel movimento dell'umanità; accampata sulle sue memorie per la forza dell'abitudine e della altrui tolleranza. Chi le negherebbe tuttavia il carattere di forza inattiva cui manchi il braccio per esercitarsi e il terreno per produrre utili frutti alla compagine

dello stato? Il Lavedan pensa a ciò fortemente; direi quasi insistentemente. Noi non possiamo veder morire questo antico ceppo, che riassunse in sè per tanto volgere di tempo le nostre vicende e le nostre glorie, senza tendere ad esso la nostra mano soccoritrice. Ne và quasi dell'onore nazionale e della nostra dignità di uomini civili.

E se un resto di nebbia ingombra ancora il cervello di questa gente, impedendole di scorgere l'abisso a cui corre, spetta a noi privilegiati dell'intelligenza e dell'esperienza di condurre a salvamento, a suo malgrado, questa casta troppo altera, imponendo ad essa il dilemma: o rinnovarsi o morire. Rinnovarsi: ma come? Mescolarsi alla vita delle classi inferiori, riacquistando mercè il duro lavoro sofferto a loro fianco la ricchezza per lo più perduta; tutto il potere, tutto l'ascendente, tutte le simpatie alienate col decorso dei secoli? Sta bene; e poi? Quando il rampollo di illustre casato avrà pur consentito di scendere dal suo Olimpo traballante per esporre il suo blasone delicato ai rudi conflitti delle classi e per rivestire la casacca del lavoratore: non sarà divenuto in verità un uomo come tutti gli altri? Ed allora la questione non è di vedere come l'aristocrazia possa assurgere a nuove funzioni, ma di studiare come essa possa uccidersi per rivivere forse in tutta altra forma, da quella che costituisce il suo ed un poco il nostro orgoglio.

Alla domanda che il Lavedan rivolgesse sul serio alla casta interessata, ci sarebbe in verità, da sentirgli obiettare: “ Mille grazie, caro signore, della vostra sollecitudine a nostro riguardo, che arriva fino a consigliarci il miglior modo di finire. Ma siete voi anzitutto ben certo, signor borghese, di arrecarci così prezioso beneficio, aprendoci le vostre file, quelle file contro cui si appuntano così violenti gli strali delle nuove democrazie, le quali già guardano da tempo alla vostra classe come ad un pericolo di despotismo e di sfruttamento capitalistico, da cui soltanto nuova e più potente rivoluzione potrà tener lontana la umana specie? Ed allora non vi spiaccia che, poichè la nostra ora è segnata tra le cose fatali, avvertiamo noi stessi i mezzi migliori per togliervi

l'incomodo, e ci lasciamo cadere quali siamo vissuti, militi della nostra ideal disciplina „.

E parlando in tal guisa, essi non avrebbero poi tutti i torti.

Il protagonista di *Les deux noblesses* è un figlio del principe d'Aurec il quale è finito come poteva finire un uomo suo pari: baro al giuoco e suicida. Suo figlio si è rifatto, sotto nome plebeo, uno stato ed una ricchezza; è un re del petrolio e fa ignorare a tutti la sua nascita, perfino al suo proprio figlio, che innamoratosi della figlia di un nobile, si vede respinto, nonostante i suoi milioni, a causa della sua oscura origine.

Perchè il matrimonio si concluda, occorre che il nobile sappia che il giovane è un D'Aurec di nascita, cioè il nipote di un uomo disonesto. Tutto ciò è giusto e logico; ma non conduce forse ad un riconoscimento aperto della separazione delle caste?

Dobbiamo vedere in questa conclusione una satira della mentalità aristocratica, alla quale torna preferibile l'alleanza con uno dei suoi propri disonorato, piuttosto che con un borghese milionario ed onesto?

E dovremo dedurne che il rinnovamento dell'aristocrazia mediante l'oscuro travaglio della mano e del pensiero è una utopia? L'idea di Enrico Lavedan, che avevamo creduto di cogliere durante lo svolgimento della commedia, si fa da ultimo astrusa ed incomprensibile. Resta di questo lavoro qualche studio di caratteri, qualche scena poderosamente condotta, quale è quella che mettendo di fronte il re del petrolio ai suoi operai scioperanti, esprime artisticamente nei suoi termini più incisivi la portata della questione sociale ai giorni nostri, e ci fa rimpiangere il vero grande dramma che il Lavedan sarebbe ancora in grado di darci.

Non ci soffermiamo su *Cathérine*, commedia scolastica e moraleggiante, che sembra tratta dalle vicende d'un onesto e sentimentale romanzo di Giorgio Ohnet; il caso di quel *duca di Coutras* il quale innamoratosi di una giovane e povera maestra di piano, la fa sua moglie senza riflettere alla diversità di educazione e di abitudini che separa le rispettive famiglie; che poscia, toccato dalla nobiltà di contegno della

sua consorte e di coloro che la circondano, fa ammenda onorevole delle sue prevenzioni e delle sue velleità di indipendenza, non offre materia a conclusione nè in un senso nè nell'altro ed attesta soltanto l'esaurimento del problema nello spirito dell'autore.

Si chiude così un'epoca, nell'evoluzione dello spirito di Lavedan, che prelude alla decisiva formazione del suo ingegno ed allo sforzo da lui compiuto per affrontare i grandi soggetti drammatici, i soli degni di lasciare un'orma durevole nella storia di un genere letterario.

* * *

Dai caratteristici schizzi di *Costard* e di *Labosse* alla statuaria figurazione del *Marchese di Priola*, espressione di una più completa e salda concezione morale, il progresso è, come avemmo occasione di rilevare, più di contenuto che non di forma : l'integrazione cioè, di successivi stati d'animo che si svolgono in virtù di legge propria, fino a culminare là dove, come lucidamente si esprime un critico : il Belloncі (1), lo spirito si ordina, si continua e prende intera coscienza di sè medesimo.

Tipi compiuti in ogni loro parte come quello del Don Giovanni moderno, non si manifestano per un capriccio d'arte improvviso alla fantasia di uno scrittore, ma si esprimono per via di elaborazione dal più profondo della psiche umana, quando essa, dalla mera osservazione esteriore si innalza ad abbracciare le singole relazioni, ed a situarle nel quadro dei valori spirituali.

L'argomento sul quale egli ha posto la mano appartiene a quelli che potrebbero chiamarsi a buon dritto universali ed eterni, connaturati come sono all'istinto primigenio della specie ed ai contrasti fondamentali dei sessi. Che cosa rappresenta la figura di Don Giovanni ? Possiamo scorgere in essa due aspetti : quello dell'uomo che ama tutte le donne, e quello dell'uomo che è amato da tutte (2).

---

(1) *I libri* : Giornale d'Italia, Aprile 1921.

(2) Cfr. sul tipo di Don Giovanni : *Gendarme de la Bévotte : La légende de Don Juan et son évolution dans les lettres* — Hachette — Paris 1906 — in 8°. *V. Siccardi : Les Don Juans celèbres* — Asti — 1907.

Tra di essi, l'antitesi, è, in fondo, più apparente che reale, ma ciascuno dei due aspetti ha dato luogo tuttavia ad una concezione particolare del tipo.

Nel Don Giovanni classico, quello di Tirso da Molina, di Molière, di Byron e di Zorrilla prevale evidentemente il primo aspetto: l'amore si manifesta in lui, in modo affatto istintivo, quasi espressione naturale ed inconscia della sua complessione di maschio, pel quale vedere una donna attraente, ammirarla, desiderarla e ghermirla come fa l'uccello di rapina per la preda, è tutta una cosa.

In Don Giovanni adunque, lungi dal vedere il prototipo dall'essere forte, dovremmo vedere quello del più grande fra gli abulici, in quanto è in lui completamente abolito quel potere di inibizione che nella più parte degli uomini domina e regola l'istinto. Si spiega così la sua estrema incostanza, frutto non già di calcolo preordinato, ma del fenomeno stesso di natura, in forza del quale il desiderio si appaga con il conseguimento dell'oggetto desiato; e si spiega altresì come egli appaia e sia in realtà sincero, proclamando ad ogni donna di amarla sopra ogni altra al mondo, dappoichè essa costituisce per lui, in quel momento, tutta la parte di bene che può serbargli la prodiga natura. Egli passa così di amore in amore, di conquista in conquista, di godimento in godimento, con lo stesso fervore incosciente che si porta nel soddisfare ad un bisogno necessario: non dovrà quindi apparir strano s'egli saprà a tale scopo sacrificare il sonno e l'appetito, correre un pericolo mortale, sottoporsi alla più dura delle fatiche ed al più snervante fra gli assedi.

Questo lato di sincerità, che fa di lui un uomo così prossimo alla natura, strumento più che agente di forze misteriose ed implacabili, costituisce, in fondo, la sua giustificazione e la sua scusa; rende la sua figura meno odiosa e a tratti francamente simpatica, la colorisce di un fascino singolare di poesia che la tradizione e la leggenda si industriano ad acconciare in pose eroiche e in situazioni particolarmente romanzesche.

Ma v'ha l'altro aspetto del tipo: quello specialmente considerato dal Lavedan, dell'amante moderno eternamente amato; dell'essere fatale predestinato

da natura ad esercitare una potenza di seduzione infinita ed incontrastabile, in virtù di un fascino del quale egli solo ha il segreto. Ad un essere siffatto basta soltanto apparire per muovere quelle delicate corde dell'animo femminile che decidono della vita e della morte: e sono allora le passioni deliranti che suscita sovente un solo sguardo, una sola frase d'amore, un solo toccamento furtivo; sono le follie improvvise col loro corteggio di sciagure e di rovine, cui la donna, farfalla leggera, va incontro come alla fiamma, abbruciandovi le tenere ali, ed in mezzo a cui l'essere eletto procede, armato del suo cinico egoismo, insensibile al coro d'urla e di maledizioni che si sollevano al suo passaggio. (1)

Sanzione inevitabile ai trascorsi dell'uno e dell'altro tipo di Don Giovanni, è l'idea del castigo finale, quello che accompagna ogni violazione dei precetti imposti dalla religione e dalla morale per la conservazione dell'ordine nella società. Per questo, la figura di Don Giovanni è un prodotto essenziale dello spirito cristiano: essa viene a noi da secoli oscuri di mortificazione e di rinuncia, a dichiarare l'insanabile dissidio tra la carne e lo spirito, tra l'istinto e la disciplina, fra il travaglio degli appetiti e la norma che li asservisce e li regola, facendoli strumento di civiltà e di progresso.

La colpa d'amore era sconosciuta alla morale pagana che glorificava il conflitto dei sessi sotto il manto istesso della religione. Essa poteva ricevere la sua originale e caratteristica impronta soltanto dalla superstizione medievale, gravante con l'incubo pauroso delle minacce infernali sul ribelle alla maestà della legge, la quale fa santo l'amplesso sotto l'egida del sacramento e reprobo il desiderio che da esso si distacca.

Nulla è tanto interessante quanto il seguire attraverso i tempi l'evoluzione subita dal concetto del Don Giovanni leggendario. Noi ci rendiamo conto, ad esempio, come *El burlador de Sevilla* di Tirso da Molina, sia ben lungi dal riescire un libertino ed uno spregiatore dei principi religiosi allora imperanti, ma appaia semplicemente un essere asservito al pro-

---

(1) Cfr. il meraviglioso sonetto di Baudelaire: *Don Juan aux enfers*.

prio istinto di preda, che conscio, a tratti, del peccato mortale in cui versa, fa il bravaccio e si studia di annegare nei piaceri il terrore della minaccia divina che gli impende sul capo.

E possiamo anche spiegarci come l'epoca di Saint-Amand e di Scarron, non potesse procreare se non il Don Giovanni Molieriano, ateo e ribelle alle leggi umane e divine, cinico e freddo eroe, che con la dantesca proporzione del suo cipiglio statuario guarda ancora insuperato dall'alto di tre secoli gli sforzi vani degli imitatori antichi e recenti.

Alla tradizione spagnuola del Don Juan de Mañara, che finisce la sua empia vita, pentito e convertito in un chiostro, si riattaccano lo Zorilla, il Byron e il Mérimée: mentre alla versione francese dell'ateo fulminato si ispirano piuttosto i moderni, quali il Goldoni, il Da Ponte, il de Musset, il Lavedan.

Senonchè quest'ulitmo, scrivendo agli albori del secolo ventesimo, doveva ben sostituire alla punizione celeste, per opera del convitato di pietra, qualche cosa più moderna e più plausibile: egli è così che lo vediamo ricorrere al mezzo, abbastanza grottesco, di un attacco di atassia locomotrice, ben meschino succedaneo alla indimenticabile scena del banchetto, nella quale sembra essersi assommato l'orrore tragico di più generazioni. Ma questa non è la sola differenza. In una età quale la presente, in cui i gusti di dominazione incontrastata e di grandezza fastosa incontrano da ogni parte ostacoli quasi insormontabili, non rimane ad un Don Giovanni se non restringersi a dominare sui sensi, ad esercitare sul docile gregge femminile quegli istinti di rapina e di crudeltà cerebrale che avrebbero fatto di lui, in altra epoca, un conquistatore di città e un tiranno di popoli. Quale decadimento profondo, irrimediabile! Il baldo cavaliere che la spada al fianco ed il pennacchio al vento, moveva a tutte le imprese più ardite, circonfuso dalla aureola satanica della sua invulnerabilità, si è trasformato in un tristo messere, monotonamente vestito di nero, che trascina nei salotti alla moda il suo scetticismo annoiato e la sua cinica disillusione della vita come un fardello troppo pesante per le sue esili spalle. Ascoltatelo, quale egli stesso si dipinge, per l'edificazione di coloro che ascol-

tano, simile ad un cantante che venga dinanzi, sul palcoscenico, a spifferare la sua brava romanza autobiografica: " un âpre et fin voluptueux, riche, élégant, armé de mépris pour les hommes, et de dédain pour les idées, sans scrupules et sans foi, autant d'inutiles bagages: un esprit libre, un coeur léger, une conscience de caoutchoux... Je suis un dilettante, un grand curieux... qui se donne avidement le spectacle des tentations, des troubles, des fièvres, et des angoisses du coeur féminin. C'est ma divine comédie: je vois rire, pleurer, mentir, souffrir, sous mes yeux, à ma voix, dans mes bras, et j'y goûte une joie profonde, pourvu toutefois que ces sourires, ces baisers, et ces pleurs soient d'éxécution brillante et toujours en beauté!.. „

Ed ecco il suo vangelo: chiudere il proprio cuore, seguire il proprio capriccio in ogni cosa ed imporsi delle fantasie per aver il piacere di obbedir loro. Quanto alle donne, non aver che una idea: ingannarle sempre, per nulla, pel piacere, per l'eleganza, per l'orgoglio di ingannarle. Non credere in esse per esser creduto. Dominarle. Non ammettere un istante che esse abbiano il peso di un capello sul proprio destino. Non temerne alcuna, diffidare di tutte, sopratutto di quelle che si dicono oneste. La loro virtù non è che una vecchia maschera. E quando esse sollevano la fronte, schiacciarle, camminare loro sopra... „

Come manifestazione di perversità non c'è male.

Ed ognuno vede che se il Don Giovanni moderno è mutato alquanto da quello della leggenda, è tutt'altro che mutato in meglio. Non per nulla è venuto al mondo, nel frattempo, Federico Nietsche.

Questa specie di crudeltà fredda nel piacere, di raffinatezza spasmodica nell'amore, di ironia atroce nella passione, congiunta alla lucidità più spaventosa, in ore che dovrebbero essere soprattutto di abbandono e di incoscienza, sono i caratteri pei quali l'amante moderno si distingue anche dall'insignificante donnaiuolo della commedia del secondo impero, e dal tumultuoso e magnifico appassionato dell'epoca romantica (1).

---

(1) Séché et Bertaut, op. cit: *(Les grands amoureux)*.

Esso ci viene direttamente dalla logica fredda e dall'analisi implacabile di Dumas figlio. passate attraverso le complicazioni psicologiche del realismo scettico e glorificatore dell'egoismo. Volendo ricercargli una paternitá ancor più lontana, occorre risalire agli esempi classici del secolo XVIII, al secco cinismo di Valmont, alla scelleratezza raffinata e cosciente di Lovelace. e di Faublas.

Certo, un individuo siffatto, che durante tre lunghi atti. si affanna con tanta serietà a proclamare dall'alto del suo solino le più stravaganti e disgustevoli teorie sulla donna, sull'amore e sui rapporti sociali. non può a meno di riescire estremamente antipatico e di farci rimpiangere la franca e spensierata natura del gentiluomo sivigliano. cui il sentimento d'onore tiene luogo di coscienza, e cui l'abitudine di pagar di persona, in un mondo che registra i ratti le smonacazioni i duelli all'ordine del giorno. conferisce piuttosto il carattere d'avventuriero che non di libertino vizioso.

Una sola cosa poteva renderci tollerabile, l'odiosità del tipo ed il Lavedan, da quel fine conoscitore che è dell'animo umano. l'ha intuita e fino a un certo punto realizzata, con l'accumulare intorno al suo modello tutti i segni del suo disgusto e del suo disprezzo. Il suo intimo sentimento. preoccupato. questa volta. del tristo effetto che avrebbe prodotto l'esposizione imparziale di tanti vizi e di tante lordure, ha pensato di erigere nella commedia. a fronte di Priola. la figura del suo bastardo Pietro Morain. quale portavoce della morale offesa e campione della rivolta contro una paternità indegna e sdegnata. Questo Morain. procreato da Priola con la moglie di un guardacaccia. che si uccise apprendendo la propria sciagura, ed educato agli studi nell'ignoranza del suo stato di famiglia. viene accolto dal libertino in sua casa. e destinato a diventare il continuatore delle abitudini paterne. Ma ahi! quì il moralista prende troppo la mano all'uomo di teatro e non ha riguardo a cadere in una serie di inverisimiglianze ingenue che deturpano l'alto valore dell'opera.

Le mostruosità compiute sotto i nostri occhi da questo divino Marchese si riducono a condurre sull'orlo del peccato una tale M.^{me} Valleroy. la quale

muore dalla voglia di cadergli fra le braccia, per godere la soddisfazione raffinata di lasciarla andar via intatta e furibonda: a cercar di riprendere la antica sua moglie divorziata e sposata ad un altr'uomo, accorgendosi che ella va pazza di lui un'altra volta: a tentar infine di sedurre la rigida fede di un'amica di quest'ultima, che a forza di ammonire l'altra a stare in guardia dal pericolo mostra una notevole propensione a farne essa stessa la conoscenza.

Ed ecco dove, da ultimo, lo conduce il suo magnifico genio: ad essere lui, l'irresistibile, condotto per il naso da due povere donne innamorate. È un po' mediocre come scelleratezza.I don Giovanni spagnoli e perfino quello di Da Ponte hanno ben altra andatura. Vero è che appunto nel momento del suo maggiore scacco, Priola rivela maggiormente la sua grandezza, il suo genio inventivo, il sangue freddo e l'intuizione psicologica che fanno di lui il Napoleone dell'Amore. Sono gli ultimi sprazzi di quella bella intelligenza dedicata tutta all'arte di piacere.

Giacchè — ed è questa l'originalità della commedia di Lavedan — egli ha voluto cogliere il tristo eroe nell'inizio della sua decadenza, quando già dalla sua tavola troppo ricca è costretto a lasciar cadere col disgusto le briciole di un pasto troppo sostanzioso, ed una rinuncia sapiente, una impresa ardua o disperata tengon luogo per i suoi sensi esausti dei piaceri abusati e facili, dei possessi che non hanno più misteri. In queste forme di sadismo spirituale è l'ultima degenerazione del tipo, il segno tangibile della sua irrimediabile debolezza di fronte alle leggi della vita, che più forti di lui, lo circuiscono d'ogni parte, lo opprimono, lo rendono un vinto lamentevole, prima ch'egli abbia ancora potuto ingaggiare la terribile battaglia che minacciano i suoi sarcasmi e le sue disfide.

Nessuno al mondo potrà tener lontana dal libertino l'ora tragica in cui l'esistenza, spoglia dal velo dell'ultima illusione gli appare in tutto il suo vuoto desolante che nulla potrà riuscir a colmare, l'ora in cui il bisogno di una affezione pura e sincera, facendosi strada a traverso il putridume dei suoi vizi, gli farà sentire più addentro tutto l'orrore della sua solitudine disperata.

Ed è questa la vera, la sola punizione che un moralista moderno possa infliggere ad un essere che come Don Giovanni ha peccato: con la ribellione e con l'abbandono dell'essere in cui esso aveva riposto tutta la sua fede, comincierà la sua dura espiazione.

Noi vediamo invece come Pietro Morain, avendo scoperto per uno di quei deplorevoli artifici che il Lavedan usa volentieri nelle sue commedie, che Priola fu causa della rovina della sua famiglia, lo investa con tutta la violenza del suo disprezzo, e lo avverta della morte che lo minaccia, a causa della sua vita di corruzione.

Così si impianta la scena, che, sebbene melodrammatica, è la più forte e vitale del lavoro. Priola, lanciato sulla via dell'ira, esala tutta la turpitudine del suo animo in imprecazioni e bestemmie, terminando col colpo di scena classico della rivelazione: " Et toi... toi le seul que j'aie peut-être aimé... toi qui t'en vas, léger, sans tourner la tête, après m'avoir poignardé... Regarde-moi, je suis ton père...

È il momento buono per far intervenire il *deux ex machina* sotto forma del minacciato malore che lo atterra. Un medico che si trova là provvidenzialmente, emette immediatamente la diagnosi: " attacco di atassia fulminante. Prima di sei mesi sarà cieco e impotente. E può durare così vent'anni „ — Chi lo curerà? chiede qualcuno. — Io — risponde Pierre Morain.

E con simile trovata alla Octave Feuillet si chiude questo dramma profondo ed ineguale, in cui accanto ad incomparabili bellezze di concezione e di fattura, troviamo manchevolezze di un'ordine troppo inferiore. La paralisia fa quì la parte della statua del commendatore, come la figura convenzionale del giovane bastardo fa quella della divina pietà " C'est le châtiment naturel substitué au châtiment surnaturel — osserva il Doumic — et la physiologie faisant fonction de morale. „

Il Lavedan è passato, così, accanto al capolavoro senza poterlo raggiungere. La sua preoccupazione di escogitare un castigo fulminante e moderno nel tempo stesso, l'ha indotto a trascurare dieci altri modi di mostrare Don Giovanni punito nel campo stesso

ove aveva peccato. Quest'uomo che per tutta la sua vita ricercò affannosamente l'amore, poteva, ad esempio, assai meglio esser punito con la desolante constazione di non esser mai riuscito a cogliere da esso le gioie più innocenti e più pure, le sole che diano la calma all'anima e l'appagamento ai sensi assetati.

Poteva anche esserci mostrata la situazione tragica del vecchio libertino ammalato che, nell'abbandono di ogni essere vivente, paga il giusto fio delle sciagure che egli ha seminato intorno a sè nella vita.

Ma il Lavedan, che pur ne ha avuto l'idea, si serve di questo spauracchio unicamente come causa determinante dell'attacco di paralisi che colpisce Priola, e col quale l'autore ha ritenuto di poter gareggiare in orrore fisico col Don Giovanni della leggenda.

Nel suo magnifico saggio su questo dramma, nota Réné Doumic, come, al pari di Dumas figlio che scrivendo *Monsieur Alphonse*, si accusava di aver disonorato un nome di battesimo, Enrico Lavedan possa vantarsi di aver spoetizzato un tipo letterario. Mostrandoci in tutta la sua bruttura colui che una letteratura morbida aveva per tanto tempo celebrato, egli ha fatto cadere la maschera all'eroe da romanzo: di più; egli ha colpito irrimediabilmente nei nostri cuori la radice stessa del nostro desiderio sospiroso, uso a protendersi verso le innumeri creature femminili che penetriamo collo sguardo passando, e che rappresentano ai nostri occhi come in una sinfonia ricca ed inebriante gli infiniti aspetti dell'amore. Vaghe e care immagini, affacciatevi un istante sulla soglia tempestosa della nostra anima, e subito scomparse come visioni inafferrabili, non lasciandoci di voi che la nostalgia ardente delle dolci labbra tumide che non prememmo, acuta fino allo spasimo; forme note ed ignote, ritornate nelle notti insonni, sul ritmo pacato dell'ombra, in abbandoni languidi, frementi per mille vibrazioni serpentine, ingombranti con l'anelito affannoso fin gli ultimi recessi della tenebra invisa: noi dovremmo ricercarvi invano, per la gioia del nostro spirito, poi che un tristo messere vizioso venne a mostrare di sotto la maschera splendente il volto inesorabile ed abbrutito dell'amore...

No, in verità, sarebbe troppo grave la rinuncia; e muoia pure il Marchese di Priola: Don Giovanni è immortale.

* * *

Nel 1905, improvvisamente, Enrico Lavedan dà alle scene *Il duello*. La commedia sorprende tutti coloro che erano usi a vedere in lui un pittore di costumi, anzi, di cattivi costumi: suscita un largo dibattito, appassiona il mondo letterario e filosofico al par di quello dei profani.

In pochi lavori al pari di questo, infatti, il conflitto delle idee risulta talmente connaturato all'azione ed al carattere dei personaggi, da formare con essi un tutto inscindibile; in poche, forma e contenuto, concetto ed espressione si trovano disposati con tanta armonia d'insieme e di particolari. Rivive nell'opera di Lavedan la bella e classica forma dei contrasti raciniani applicata al più alto e nobile conflitto che albergar possa nell'animo di un uomo. Due fedi, due ideali, due concezioni della vita intervengono quì in un cozzo decisivo: non siccome aride tesi scolastiche che si oppongano per virtù di dialettica, ma come forze vive ed operanti, che la loro istessa natura conduce a misurarsi in aspra lotta, la quale per essere combattuta nei domini dello spirito non riesce meno sanguinosa e tremenda.

Antagonisti della medesima saranno non il Dottor Morey e l'abate Daniele, ma l'ideale della scienza e la pietà della religione: il paganesimo ed il cristianesimo, l'istinto e la disciplina, la carne e lo spirito.

Date a questo conflitto un terreno ed una occasione propizia per manifestarsi, ed avrete il dramma, nel più genuino, nel più eletto significato che l'arte accordi a questa parola. Il terreno sia il cuore di una donna, e l'occasione sia l'appetito che la conquista di un tal cuore suscita tra i due contendenti, ed avrete lo spunto del *Duello*.

Il dottor Morey, alienista insigne, ha in cura nella sua clinica il duca di Chailles, degenerato morfinomane, marito più di nome che di fatto della sua giovane e bella consorte. Nella consuetudine amichevole

di vita, il medico ha concepito una passione ardente e rispettosa per la creatura di elezione che un destino brutale ha legato alla sorte di un tristo e cinico ammalato. La duchessa non è insensibile a un amore che la lusinga e la conforta ; ma la sua rigida onestà la difende dal pericolo di volgari transazioni con la sua coscienza. Ella è tuttavia turbata profondamente, ed il coraggio vacilla già nel suo cuore, quando una subitanea ispirazione la induce, ella che si professa scettica e indifferente, a sollecitare in segreto, l'appoggio di un sacerdote.

Il prete cui ella, nell'ombra ed ignorata, va a confidare gli spasimi della sua povera virtù vacillante ; è per uno di quei casi prediletti dagli autori di commedie, il fratello istesso del Dottor Morey ; un uomo che la subitanea ardente fede ha sottratto anzi tempo alla vacuità dei piaceri mondani, ed ha allontanato irrimediabilmente dallo spirito del consaguineo, miscredente, e pieno di orgogliosa fiducia nella sua scienza.

Il caso, aiutato dall'autore, mette di fronte i due fratelli, i due nemici.

Il dottore è furente dell'aiuto insperato che il sacerdote porta agli scrupoli d'onestà della duchessa ; freddo e sereno, Daniele combatte per la salvazione di un'anima ch'ei sente pericolante e tremante quasi colomba ferita nelle mani del cacciatore. Ed allora un sospetto parte come una staffilata dalle labbra del dottore : l'affezione del prete per la sua penitente non è già divino, bensì umano : l'accanimento di lui nel sottrarla al fratello è frutto soltanto di gelosia. Ha egli colto nel segno ? Sembrerebbe di sì, poichè nell'ultimo atto Daniele si accusa presso un alto prelato suo patrono, di turbamento nella sua coscienza e si dichiara indegno della sottana. Ma il vecchio vescovo ridona la calma allo spirito travagliato dal dubbio e gli traccia la via della salvazione. Poichè il duca di Chailles è morto nel frattempo, sia egli stesso, Daniele, ad unire i due esseri che si amano, e parta per le lontane missioni a soffrire e a dimenticare.

Così finisce la commedia. Ora non è chi non veda, per ateo o spregiudicato che voglia essere, l'alta bellezza umana e morale di questa soluzione, che imprime così degnamente il suggello ad un'opera che è

tutta un'alta gioia dello spirito ed una nobile battaglia dell'intelletto sulle forze oscure che lo invitano ad abbassarsi.

Checchè possa dirsi dagli ammiratori della bellezza pura, noi ci ostiniamo a pensare che una soluzione etica ed umana ha molta probabilità di riescire anche una bella conclusione artistica: tutto sta nell' intenderci sul valore di questa *eticità:* e quì non saprei spiegarmi meglio che con le parole del Bellonci: " Eticità, vuol dire coerenza di stile. Nessuno domanda al poeta al musicista al pittore che debbano persuaderci al bene con i colori con le note e con le parole, ma vogliamo che la loro virtù d'arte non la disperdano e non la inviliscano in facili abbandoni dello spirito o in ardue costruzioni dell'intelletto... L'energia costruttrice deve nascere da dentro lo spirito, a farlo chiaro, codesto spirito, all'autore medesimo. Ebbene, questa certa coscienza, questo certo organismo, questa certa continuità sono, nell'ordine estetico, quel che l'onestà e la coerenza nell'ordine morale: una espressione di tutto lo spirito, che deve svolgersi con vigore ed essere... „

La bellezza del *Duello*, del resto, al di fuori della sua forma istessa lapidaria e concisa, che volge al suo destino diritta come il filo di una spada, è anche nellaforza d'ispirazione che tutta la pervade, che circola al pari di un sangue ricco e generoso fin nelle sue più intime fibre a farvi pulsare per entro il ritmo di un unico pensiero, e di una severa disciplina!

Non è l'arte disciplina? e non è la disciplina pensiero?

Con ciò non affermiamo che questa sia opera perfetta. Quella stessa lotta fra la carne e la macerazione degli istinti combattuta in un'anima di donna fra due atleti che acciecа il loro stesso accanimento, non può non presentare alcunchè di schematico e di freddo. L'amore umano si sovrappone ad un certo momento in Daniele all'amore divino. È un mutamento, escogitato dall'artista, per conferire virtù drammatica d'interesse all'azione interiore che languiva: comunque, dal modo con cui esso ci è presentato noi riusciamo malamente ad intenderne tutto il senso di fatalità irreparabile. Questa intera parte — la più pericolosa, a dir vero — è stata mantenuta dal Lave-

dan in una penombra che a taluni potrà apparir suggestiva ad altri poco chiara. Daniele amante, è in fondo, teatralmente più interessante per noi di Daniele ministro di Dio, e quando in esso ambedue le qualità vengono a contrasto, allora di un subito l'autore pensa di aver esaurito il suo compito e corre rapidamente alla soluzione.

Tutto l'ultimo atto presenta, del resto, un senso penoso di voluto, di accomodato, che muove a stizza in un artista della forza di Lavedan, il quale ha pur saputo far parlare alla passione un linguaggio così alto e così espressivo, da spogliarla una volta tanto del meschino involucro corporeo sotto il quale l'avevamo troppo conosciuta.

Perchè egli, dopo essersi così faticosamente, ma così brillantemente conquistato un eminente posto nel nuovo teatro di idee non ha poscia continuato su questa via?

Nell'ultimo decennio egli non ci ha dato che *Sire*, una riduzione scenica di una favola assai romantica sebbene non priva di delicatezza: un tuffo di un'ora in alcuni sentimenti caratteristici del *bon vieux temps*, e null'altro. Ci ha dato ancora *Le goût du vice*, *Servir* e *Pétard*. Ma col *Gusto del vizio* egli ritorna, in fondo, alla commedia di costumi, foderata di analisi psicologica: con questo di peggio, che il fenomeno osservato è abbastanza ristretto ed eccezionale e prenderlo di mira può sembrare piuttosto una preziosità che non una trovata d'ingegno. Il vizio al quale molti di noi improntiamo le azioni della nostra giornata e i moti della nostra coscienza, non è nella più parte dei casi se non una maschera di convenzione, impostaci dalla smania snobistica di distinguerci dal resto dell'umanità, da abitudini inveterate, da necessità professionali. Dimostrare come sotto questa etichetta sgradevole si nascondano talvolta individui della miglior pasta del mondo, che credettero illudere, e si illusero alla loro volta, intorno alle qualità sataniche del loro spirito, era assunto non indegno di uno scrittore acuto quale il Lavedan: il quale tuttavia, ad onta del virtuosismo del quale ha dato prova, non ha saputo evitare del tutto l'artificiosità del soggetto ed a forza di creare complicazioni nello spirito dei suoi personaggi, ne ha fatto creature poco

vive e persuadenti. Diceva Pascal " Rien n'est plus commun que le bonnes chosse, il n'est question que de les discerner ...

Come non accorgersi. ad esempio quanto lo spunto patriottico militare di *Servir*, sappia di grottesco e di melodrammatico e sia fatto piuttosto per concedere una soddisfazione agli orgogli nazionalistici di un pubblico, che non per agitare una questione sincera di patriottismo e di fede? Quel colonnello a' riposo, che fa la spia a danno della Germania. e che entra in conflitto col figlio. inventore di un nuovo esplosivo. per monopolizzarne l'uso a vantaggio del proprio paese; potrà avere dei lati eroici ed artisticamente resi con una certa vigoria, ma riesce nel suo complesso, una figura manierata. di un simbolismo troppo banale ed effimero: una armatura tutta esteriore, vuota internamente di carattere e di spiritualità. Non parliamo dei colpi di scena, e degli artifici che abbassano in certi momenti il dramma al livello dei lavori popolari: quelli con cui i Kistemaekers, i Nozière, ed altri bravi commercianti. hanno pensato di sfruttare gli ardenti soffi di esaltamento patriottico in Francia, riuscendo a trascinare con loro anche spiriti positivi ed elevati quali è Enrico Lavedan.

Dal quale avremmo potuto attenderci qualche cosa di più sostanzioso di quell'ultimo melanconico *Pétard* che non riuscì neppure a farsi largo tra la frivola letteratura *d'avant la guerre*. ed il cui nome, sinonimo di festosità bizzarra. giustifica ampiamente la creazione, abbastanza cervellotica. di questo multimilionario re della *réclame*. fenomeno tutto proprio dei tempi moderni. ma del quale lo scrittore non è riuscito a fissare per la posterità i veri tratti caratteristici ed essenziali.

Sia quale che si voglia la ragione, il fatto si è che l'attività artistica del creatore di Priola sembra, fino ad ora. segnare nel *Duello* l'alto della sua parabola, per iniziare di poi la corsa discendente.

Dell'opera che questo probo artista ha impreso a compiere tra la fine del XIX° e l'alba del XX° secolo. rimarrà almeno. la nobiltà dello sforzo pel quale egli, dalla pittura frammentaria di scene della vita. dall'agglomeramento un po' confuso di concetti intorno al mondo ed alle funzioni sociali, si è sforzato

di erigersi ad una concezione più organica e piena, di pervenire a quella disciplina suprema dello spirito da cui si esprimono soltanto le opere belle e degne di vivere.

In un'epoca letteraria che, come la presente, sembra essersi interamente rifugiata nel particolare e nel frammento artistico, erigendo i medesimi a canoni di una nuova estetica che risponda al carattere tumultuario ed incoerente dei tempi, occorre riconoscere alla personalità del Lavedan il valore che le compete, e saperle grado del coraggioso tentativo lealmente compiuto. Potremo dire ugualmente di altri che, al pari di lui, si sono assunti il carico di dipingere il mondo a loro contemporaneo e cui la fama circonda di un'aureola apparentemente imperitura?

Vediamo.

* * *

A Capus.

Se mai verrà giorno in cui il complesso di un'opera sia giudicato esclusivamente in base al suo valore artistico, spirituale ed umano, in quel giorno la gloria di *Alfred Capus*, (1) di questo privilegiato della fortuna, potrà subire dei notevoli mutamenti.

Può darsi ch'egli non si dia troppo pensiero della cosa, in virtù di quella sua facile filosofia che sembra sia stata inventata da un grasso borghese, fra

---

1. A. Capus, nato ad Aix nel 1858, entrò nella scuola delle miniere, fu attratto subito dal giornalismo, al quale dette il suo talento di *croniqueur* vario, spirituale, aggressivo. Ha pubblicato vari romanzi e raccolte di articoli, come *Les honnêtes gens* (1888) *Qui perd gagne* (1890, *Faux départ* 1891) *Monsieur veut rire* (1893). Al teatro ha dato moltissime commedie: *Brignol et sa fille* 1895 *L'innocent* 1896 *Rosine* (1897, *Les petites folles* 1897) *Mariage bourgeois* (1898) *La veine* (1901) *La petite fonctionnaire* 1901 *Les deux écoles* (1902 *Le mari de Léontine* (1900) *La bourse ou la vie* (1900) *La châtelaine* (1902 *L'adversaire* con Arène-1904) *Notre jeunesse* (1904) *M. Piègois* 1905 *Les passagères* 1906) *Les deux hommes* (1908) *Colombe blessée* (1909 *Un ange* (1909) *L'aventurier* 1910) *Les favorites* (1911) *En gardé* 1912 *Institut de beauté* (1913. *Hélène Ardouin* (1913).

Da consultare. E, Quet. Alfred Capus Bibliot. Internationale. Paris. — H. Bordeaux Le théâtre et la vie — Perrin Paris P. Flat Figures de *théâtre contemporain* Paris *L. D'ambra*: *Le opere e gli uomini* Roux e Viarengo - Roma ed A. C, in *La Revue de Paris* 1 Juillet 1917 - *A. Hermant*: *Essais de critique* B, Grasset Paris *E. Faguet*: *A. C.* in *La Revue* n. 5, 1 Marzo 1909 *C. Levi*: *Capus sulle scene italiane* in *Riv. teatrale italiana* vol. 12. a. 7 fasc. 1 —

un sigaro e un bicchierino di liquore, quando la vita appare la cosa più facile ad essere vissuta: un giuoco d'azzardo, comunque, nel quale ciascuno è destinato ad avere la sua ora di fortuna, senza che il lavoro, il coraggio, la pazienza possano menomamente favorirne l'avvento.

Quest'ora suona ad un orologio che non si vede, e finchè essa non è scoccata per noi, abbiamo un bell'arrabbattarci in mille modi diversi, spiegare tutti i talenti e tutte le virtù: non c'è niente da fare.

Da un lato, quindi, gli sforzi sterili degli individui che si affannano a raggiungere una mèta, col loro corteo di sofferenze di sciagure e di lacrime; dall'altro la tranquilla calma degli individui superiori, occupati ad attendere la loro stella senza noiose preoccupazioni del futuro: ecco gli avvenimenti, ecco gli uomini dei quali il Capus ha popolato il suo teatro; esponenti, purtroppo, più o meno autentici del dilettantismo, del quietismo flaccido propri allo spirito contemporaneo.

Non ha egli definito la *chance:* la facoltà di adattarsi istantaneamente all'impreveduto? Su basi consimili, e dando prova di una disinvoltura che nulla ha da invidiare alla incoscienza, egli ha costruito le basi fragili dell'intero suo teatro: opera frivola ed arbitraria se ve ne fu mai al mondo, in cui il particolare assume valore di universale e l'universale di particolare, in cui pretendendosi di riprodurre la vita non si riesce, in realtà, a darne se non sensazioni staccate e frammentarie, còlte mediante un metodo che è realista solo in apparenza, ma è falso ed artificiale in sostanza, in quanto si contenta di descrivere le deformazioni superficiali delle coscienze e dei caratteri, senza compiere lo sforzo di penetrazione e di interpretazione, che è il vero oggetto dell'arte. Sarebbe vano, quindi, ricercare nelle sue opere figure vive e complete cui l'artista sia riuscito a dare una individuazione potente in una col senso della loro realtà umana.

Quel mondo della borghesia, di cui egli ha preteso rivelarci lo spirito accomodante, la manìa affaristica, l'insanabile fiacchezza morale, si presenta più che altro al nostro sguardo quale una accozzaglia di fantocci, ai quali egli tira il filo a suo capriccio e che

obbliga a far da parata nelle più contradditorie azioni comiche o drammatiche che gli piaccia istituire, eccettuata, tuttavia, l'azione veramente umana, quella capace di darci l'illusione del dolore; della vita, in una parola.

Provatevi a rileggere il teatro di Alfred Capus, privandolo della collaborazione interessata di interpretazioni illustri: è un effetto disastroso. Non stenterete ad accorgervi della sua irrimediabile vacuità di pensiero. Appena qualche situazione prettamente comica riesce penosamente a salvarsi dal naufragio, per quanto anche essa appaia ottenuta non tanto coi mezzi classici, che derivano dal conflitto dei caratteri e delle tendenze, quanto la mercè di una abilità di mestiere, fra le più consumate che abbia visto la scena.

E dire che v'ha qualcuno il quale trova Capus profondo, e che riscontra nella sua pittura di costumi, nelle sue trovate comiche, i tratti satirici ed umani della grande commedia!

Pittore di costumi sì, lo è, ma a modo dei coloritori di soldatini dalle uniformi false e sgargianti; osservatore e pensatore sì, ma a guisa di quei merciai che contano sullo sfarzo di luci della vetrina e sulla astuta disposizione dei colori, per render attraente la loro merce di scarto; autor comico, sì, ma alla guisa di quei bravi artisti di varietà, che si affaticano tanto, sulle tavole di un piccolo palcoscenico, per procurare una facile digestione al pubblico di commessi viaggiatori e di onesti bottegai che si reca ad applaudirli.

Ecco quà il suo mondo, fittizio ed artificiale, che della vita vera possiede tutti gli attributi e tutte le parvenze, come certi scenari di teatro che da lontano vi danno l'impressione perfetta della natura viva; vi avvicinate; toccate con mano, non trovate che carta dipinta e materia inanimata. Ed ecco il suo stile: una prosa che scivola libera da impacci e da ostacoli, quasi acqua che scorra senza rumore sopra un molle tappeto di muschi: l'ora incalza, e c'è tempo appena di vivere e di godere.

Soffermarsi a riflettere? farsi cattivo sangue? Darsi preda ai rimorsi e alle recriminazioni? Tutte

cose vane e di pessimo gusto. "Il ne faut se résigner á être malheureuse — dice l'eroina di *Les deux écoles* — que lorsqu' on ne peut plus faire autrement... Eccellente consiglio: e peccato che non sia concesso a tutti di tradurlo in atto! Oh! ma quanto a consigli, ne troverete in Capus quanti ve ne occorre! E tutti pratici, a buon mercato, graziosini, e sorridenti: Se siete un uomo ammogliato ricordatevi bene: "che la fedeltà dell'uomo consiste nella prudenza (1). Se siete moglie e gelosa sappiate " che la donna, la vera donna, non deve mai cercar di sapere se è ingannata oppur no, ma deve restare non solo nel dubbio, ma in una sdegnosa ignoranza. „

Ed ecco la morale nel matrimonio:

Finchè un uomo non vi tradisce in un modo grossolano e irrispettoso, finchè non vi rovina con delle *cocottes* e non passa le sue notti fuori di casa, non avete nulla da rimproverargli.

Quanto al divorzio, il nostro autore si è piegato a dedicare almeno due commedie (2) alla dimostrazione di questo asserto: che il divorzio non riesce a spezzare certi vincoli creati dalla natura; " On parle des liens du mariage! Mais les liens du divorce sont encore plus indissolubles!.. C'è stato, è vero, qualche chiappanuvole quale un Hervieu o un Brieux il quale ha tentato di trattare in maniera un pò più grave e degna un simile argomento: ma ognuno fa come può, non è vero?

È una massima, codesta, che i personaggi del Capus affermano tanto volentieri! Dirò di più, è la loro giustificazione. Ascoltate questa dichiarazione di una graziosa donnina. " Il mio sogno, era di condurre una vita regolare e d'essere onesta... Pare che non ci sia mezzo di riuscirvi... Sono diventata fatalista. Qualsiasi cosa m'accada, non me ne importa un bel nulla... Tanto peggio... Trovo che alla nostra epoca, con gli uomini che ci sono, le donne, sarebbero sciocche a farsi della bile! „

Che bella cosa ch'è il fatalismo! Abbandonarsi mollemente alla buona come alla cattiva sorte, con la

(1) *Les deux écoles.*
(2) *Le deux écoles. Les maris de Léontine.*

convinzione profonda che nulla può terminare in tragico e che tutto finisce con l'accomodarsi a questo mondo... È quanto predica, durante tutta una commedia quel brav'uomo di Brignol (1). Già non ci sono più che gli spostati i quali possano godersi, oggi, l'esistenza. Che bisogna fare per spuntarla? Niente. Affidarsi alla propria stella. " C'est qu' à notre époque, il n'y a plus que les choses imprevues qui arrivent „. Giuliano, l'eroe de *La veine* ha constatato dieci volte almeno, che a due dita da una catastrofe è sempre giunto un miracolo impreveduto, a stornare la tempesta dal suo capo. Il caso! " Je trouve que aujourd'hui à Paris, dans les conditions où les gens comme nous sont obligés de vivre, le hasard est tellement notre maître, notre maître absolu, tellement plus fort que nous, que c'est une folie de le contrarier. Tout proget que l'on fait, est comme un défi qu'on lui adresse, et alors, gare à nous! „

" Ho osservato — aggiunge un altro — che c'è della gente che trova il mezzo di esser felice nella vita, soltanto col commettere sciocchezze con convinzione. „

* * *

Si comprende di leggieri, come una filosofia siffatta sia creata a bella posta per piacere a tutta quella categoria di persone che per irrimediabile insufficienza del loro spirito è usa a ricercare nell'opera di teatro nient'altro che l'allettamento momentaneo dei sensi, ed il divertimento facile, senz'ombra di pensiero. Alfredo Capus, era per tanto lo scrittore veramente designato a diventare il dio del *boulevard*, ed a conoscere nella più larga misura quella lode che è ostinatamente negata a tante nobili e vere tempre di artisti. Il suo successo, difatti, affermatosi con *La veine*, non ha fatto che accrescersi col tempo, ed è stato consacrato con un seggio all'accademia.

Dicono di lui i suoi ammiratori, ch'egli fa apparire l'esistenza una cosa talmente squisita da farci sembrar delittuoso il portare su di essa una mano troppo

(1) *Brignol et sa fillee.*

brutale. E bisogna riconoscere, in verità, ch'egli è il più grazioso anarchico che sia al mondo.

Non ch'egli pensi a distruggere qualche cosa. Egli ne sarebbe incapace. Ma, addormenta semplicemente l'ideale. È un ottimista? Crediamo che, in fondo, coloro che lo ritengono tale si ingannino. Egli ci ha tutta l'aria di giungere alla sua concezione superficiale e sorridente dell'esistenza attraverso il pessimismo più nero. Mettetelo faccia a faccia con la sua intima coscienza e vedrete apparire l'ironista amaro e disilluso dei suoi momenti di sincerità, dei momenti in cui riesce a dimenticare il pubblico e le sue esigenze, come nella soluzione di *Rosine*, o di *Oiseau bléssé*.

Ma d'ordinario, egli è troppo curante dell'esito finanziario del suo commercio, per sacrificarlo ad una meschina soddisfazione d'artista. Non c'è davvero pericolo ch'egli vi affatichi la mente, con astruserie di pensiero e di morale.

E poichè l'esperienza gli ha insegnato che gli spettatori non amano la verità se non a piccole dosi, e che bisogna fare dei sacrifici per rimandarli a casa contenti, egli si è piegato con straordinaria buonagrazia a sacrificarsi in tal modo pel bene dell'umanità. Quando si dice, la filantropia!

Egli sa benissimo fino a quel punto egli può fare assegnamento sulla longanimità dei suoi ascoltatori, il che gli consente di poter sciorinare sotto i loro occhi indulgenti tutte le brutture del vizio e dell'immoralità, che per una specie di convenzione, formano l'appannaggio della moderna società elegante. Se si dovesse giudicare dei costumi contemporanei dall'opera teatrale di Capus, se ne dovrebbe dedurre che non esiste a Parigi una sola donna onesta, ed un solo uomo che non conduca quella ridicola vita di pulcinella vestito da festa, che va sotto il nome di vita mondana. Ora, converrete che il Lemaître è per lo meno un pò eccessivo, quando paragona la maniera di Capus a quella di Lesage, argomentando che ambedue sono dei veri realisti, pel fatto che non ricercano l'effetto, ma lo producono per mezzo della perfetta naturalezza del tono unito e tranquillo col quale essi ci raccontano le loro enormità.

La verita è, invece, che quando Capus cessa di

seguire la natura passo passo e in luogo di copiare meschinamente degli individui, tenta creare dei caratteri, in luogo di dipingere i costumi, egli vuol assurgere alle idee generali, è sicuro di cadere nel modo più pietoso (1).

Altro che Lesage! Basti riflettere che di tutto il teatro di Capus, non una sola figura appare tracciata in modo così netto e decisivo da assurgere al tipo.

Non è un tipo quel *Brignol*, uomo losco d'affari, individuo fiacco e incoerente nel quale a torto si vuol vedere una copia sia pure sbiadita del gigantesco Mercadet balzacchiano.

Non è un tipo quel *Giuliano* de *La reine*, avvocato senza cause, che vivacchia in attesa della buona fortuna e una volta raggiuntala, sa acciuffarla pei capelli e diventare un uomo di importanza.

O se tipo esso è, è comune a quasi tutte le commedie di Capus, e sta a testimoniare la sua povertà d'invenzione in una col suo punto di vista estremamente convenzionale.

E nemmeno è un carattere quel *Piègois*, che dà nome ad una delle sue migliori commedie, losco tenitore di case da giuoco, foderato di sentimentalità è di romanzesco: e neppure il *Darlay* protagonista de *L'avversario* e quell'ineffabile Adolfo dei *Maris de Léontine*, così grottesco nella sua pietosa miseria di buffone.

Eppure per certune fra queste figure sarebbe bastato scavare un pò più addentro, mettendo a nudo la loro anima sincera, per realizzare quell'opera d'arte che l'innegabile ingegno del Capus e la sua consumata abilità drammatica erano in obbligo di darci.

E' bensì vero, com'egli ha dichiarato in una prefazione, (2) che i cambiamenti verificatisi nella attuale generazione rendono impossibile a teatro la antica concezione dei *caratteri* tipici, ai quali occorre sostituire i caratteri assolutamente *individuali*. Ma il male si è che questi suoi caratteri individuali non posseggono, per lo più, il rilievo necessario a comporre il dramma umano, la situazione psicologica profonda e sentita.

(1) Cfr. *Benoist*,, op. cit. v. 2.
(2) Cfr. *Stoullig*. *L'année théâtrale*, 1904.

Ormai la sua *specialità* è ben nota: lo spirito parigino, la fantasia tra il sentimentale ed il lascivo, il dialogo pimentato di allusioni agli avvenimenti del giorno. Nè v'ha più ormai speranza che egli muti; tanto si è assuefatto a produrre, quello che un critico arguto ha definito *teatro da digestione* (1). I suoi tentativi, del resto, per correr miglior acqua, sono tutti falliti, come la mèta per un corridore dal fiato troppo corto. E basterà una rapida scorsa all'opera sua per darcene ragione.

* * *

L'opera di Alfred Capus è costruita tutta intorno a tre o quattro concetti, che, a non voler sottilizzare di soverchio, potrebbero rendere abbastanza felicemente il disordine morale e sociale che travaglia la coscienza contemporanea. Un fatto ci colpisce a prima vista: la facilità inaudita con la quale si fondano e si demoliscono le fortune, il che porta seco un enorme e continuo spostamento nelle condizioni sociali degli individui, ed un capovolgimento dei valori morali ed economici che ad esse andavano annessi pel passato. Il numero degli spostati appare oggi, assai maggiore di quello che non fosse un tempo, ma ciò è piuttosto un illusione, in quantochè lo spostato d'oggi, il povero paria della società, l'avventuriero uso a vivere di ripieghi e di mezzi equivoci, può da un giorno all'altro assidersi alla mensa dei potenti, senza che l'epoca frettolosa pensi a sofisticare gran che sul suo passato. C'è di più.

Nel mondo odierno, immenso casino da giuoco, i più esperti dei trucchi, i più astuti, coloro che appresero per esperienza l'abito dell'adattabilità a tutti gli eventi e a tutte le sorprese: sono i meglio quotati, in fondo, per costituirsi una base solida e duratura. Avviene così uno scambio, in forza del quale gli avventurieri prendono dalle contrarietà lezioni d'ordine, gli uomini regolati le prendono di disordine, facendo troppa fidanza sulla falsa sicurezza di quest'epoca in cui tutto vacilla. L'aver posto in luce la fun-

(1) *Paul Flat*, op, cit. p. 218.

zione e l'importanza di questi scambi, l'aver portato la propria analisi nel mondo singolare di questi spostati, caratterizzandone i modi di vita e le condizioni morali, forma per Henry Bordeaux il tratto saliente dell'opera di A. Capus.

Quel Brignol (1) che l'autore ci rappresenta come un equivoco intermediario di affari, uso a far suo senza scrupoli il denaro che gli viene affidato, pur ignorando se sarà mai in grado di restituirlo, sarebbe stato, in altra epoca, nonostante la sua perfetta incoscienza, un volgare scroccone. Oggi invece è un affarista sfortunato che attende la sua ora: la quale gli viene sotto forma di un matrimonio che la figlia Cecilia stringe con un milionario senza pregiudizi.

Uno spostato è il Giuliano de *La veine*: che diventa, senza quasi accorgersene, uomo influente, ricco e deputato. Un solo inciampo si frapponeva alla definitiva ascensione: il suo legame con Carlotta, la dolce e modesta amante dei giorni oscuri, ma anche questo è eliminato dalla mirabile buona volontà della ragazza. Non vale: che Giuliano non tarda a sentire la mancanza di lei e finisce col richiamarla a sè e con lo sposarla.

Esteriormente, la commedia ha tutta l'apparenza dell'opera d'arte. Ed essa rappresenta infatti la quintessenza della maniera che è così ben riuscita all'autore di *Faux-dèpart*: una certa gaiezza, un pizzico di sentimento, un leggero spolvero di cinismo, una punta di ironia.

Dopo gli spostati, ecco la categoria delle spostate: simpatici gli uni come le altre: adorni, anzi, di tutte quelle virtù che al tempo di Augier e di Scribe erano prerogativa dei galantuomini sfortunati e delle oneste ragazze da marito.

Rosine è la storia scialba e pedestre di una ragazza sedotta, che volendo rientrare nella via regolare, vede chiuderlesi innanzi tutte le porte ed aprirsi tutti i trabocchetti dell'insidia. Persuasa che non c'è via di scampo, finisce col darsi in concubinaggio a un giovinotto che ella ama; con la commovente benedizione del padre di lui, il quale pensa, — che saggio

(1) *Brignol et sa fille.*

uomo! — che le pazzie sono le cose che riescono meglio.

Questo lavoro, tuttavia, che è dei primissimi del Capus, ha intenti d'arte ignoti a molte sue commedie posteriori ed una felice osservazione della vita di provincia, che unita all'amarezza umana della conclusione, ne fanno una commedia degna di considerazione.

Ancora una ragazza fuorviata: la piccola impiegata postale di Pressigny-sur-Loire (1) bella, povera, istruita; che mette in rivoluzione quel tranquillo cantuccio con la sua eleganza ed il suo spirito. Le lusinghe fioccano; e c'è qualcuno, un vecchio gaminede che riesce a farle accettare il suo alloggio a Parigi. Ma la brava ragazza ripugna dalle estreme concessioni, e ne è compensata da un buon matrimonio con il ricco visconte di Samblin.

Notre jeunesse è la riabilitazione del figlio naturale. Un uomo ha avuto da una donna di passaggio una bambina. Passano vent'anni, ; l'uomo è ammogliato e persona seria: la figlia si presenta a reclamare al padre uno stato. Che potrà accadere? Niente di spiacevole, rassicuratevi; È tramontata l'epoca dei bastardi infelici, e dei pregiudizi di dumasiana memoria. La ragazza troverà nella moglie di suo padre l'alleata più sicura e disinteressata, che la aiuterà a rientrare in seno alla famiglia e a crearle uno stato: donde il paradosso che basta, in oggi, che un figlio sia naturale perchè vadano a lui le simpatie della generalità.

Ma il tema degli spostati meritava che il Capus vi tornasse sopra di proposito, e con intendimenti più elevati di studio psicologico e sociale. Senonchè *M. Piègois* e *L'aventurier*, le due commedie da lui dettate in questo senso, pur essendo iniziate con le miglior intenzioni, falliscono allo scopo, che è di dimostrare come la differenza di caste, con la quale ci hanno tanto afflitto Augier e compagni, sia in oggi scomparsa. In verità egli à sostituito al conflitto tra una classe ed un'altra, quello tra una classe e gli individui che ne sono messi al bando, per concludere che ben presto non vi saranno più spostati. L'uomo

(1) *La petite fonctionnaire.*

forte, saprà imporsi dappertutto, dovunque vada e donde venga: è la legge della vita.

Piègois è un individuo di buona famiglia, che dopo aver fatto un po' di tutto, si riduce a quella categoria media di irregolarità nella quale si incontrano coloro che scendono da più alto e coloro che salgono da più basso. È biscazziere, milionario, ma è un uomo tarato. Quando egli s'accorge d'amare una signora dell'alta borghesia, non si dissimula la difficoltà di potersi risollevare fino a lei. Ma c'è sempre una fortuna per gli uomini della sua razza (non è l'idea fissa di Capus?) Il fratello della sua fiamma è un banchiere in cattive acque: Piègois ha del danaro; è logico che avvenga tra i due uno scambio di benefizi. La vedova, tuttavia, non intende di far da posta a tale giuoco: sdegno di Piègois, che umiliato, ritira il suo aiuto. Ma fra un atto e l'altro muta ancora di idea, salva il banchiere pericolante e ci si lascia intendere che la bella farà per gratitudine il sacrifizio del suo orgoglio e della sua libertà.

Ecco un'altra situazione drammatica solidamente impostata e tratta, nella sua linea essenziale, dalle viscere vive della realtà, che è condotta a perdersi attraverso vicende arbitrarie ed una soluzione altrettanto romanzesca.

* * *

Delle venti e più commedie di questo fecondo scrittore ve n'ha almeno una diecina che si limitano ad illustrare alcuni controsensi della vita; a mettere in luce le forme più o meno bizzarre sotto le quali si rivela a noi il destino. Il dio Caso regna in esse, come è naturale, da padrone incontestato; il che fa pensare alla fine definizione data del Capus da Henry Bordeaux: *le commissaire du hasard.*

C'è fra queste commedie un po' di tutto, dalle farsette leggere, quali *Ptites folles* e *La bourse ou la vie* alle caricature spirituali, tipo *Les maris de Léontine* e *Les favorites*; dai paradossi sentimentali de *Les passagères* e de *La châtelaine*, alle fantasie satiriche e mordaci de *Les deux écoles*. L'adulterio e il divorzio fanno, naturalmente, le maggiori spese di

queste cosine, non sempre senza gusto: nei *Maris de Léontine* capita, ad esempio, ad un poveruomo divorziato, di ritrovare la sua ex-moglie, dovunque egli volga i suoi passi e perfino quando, da commissario di polizia, egli è chiamato ad una constatazione d'adulterio, nella persona dell'adultera.

Ne *Les deux écoles*, che è una tra le più riuscite fra le sue commedie, il Capus ci presenta due divorziati che finiscono col riunirsi, dopo aver provato tutti i disinganni della libertà. È il trionfo della scuola degli *occhi chiusi*, su quella della gelosia sempre vigilante.

A Robert Vandel, de *Les passagères*, marito felice e padre di una ragazza da marito, capitano le più strane avventure amorose che egli non osasse mai sognare. Senza ch'egli faccia nulla per ottenerle, tutte le donne si incapricciano di lui; e poichè questo Don Giovanni a suo mal grado è buono, e non sa dir di no a nessuno, la sua vita diventa un incubo pauroso e perenne. Tutto ciò è pura fantasia; caricatura che dà sovente nel grottesco: ma l'abilità consumata dello scrittore riesce momentaneamente a conferirgli lo spolvero della verità ed a renderlo quasi seducente. Non così quando egli si studia di affrontare i grandi soggetti e di allargare la propria osservazione alla politica ed ai problemi morali.

Ne *L'adversaire* da lui dettato in collaborazione con Emmanuel Arène, egli tenta di illustrare il principio della lotta irriducibile fra i sessi. La donna, prima d'essere per l'uomo una alleata, una amica, una amante, è un avversario che occorre vincere e ridurre in soggezione. Senonchè, giusta o falsa che sia la teoria, il Capus non si affatica gran che a fornircene la dimostrazione, e come al solito si lascia guidare, nella sua commedia, dalle circostanze e dalla sua fantasia. Un tal Darlay, per non aver saputo realizzare l'ideale che sua moglie si era fatta di lui, è cagione che questa si getti nelle braccia di un altro; e quando la donna pentita del suo errore vorrebbe riscattarlo, rimane inesorabile nel suo intento di divorziare. Costumi, caratteri, tutto in questa commedia, suona falso, come bronzo di cattiva lega.

I due uomini, come già le due scuole, rispecchiano due tendenze dell'anima umana: proclive l'una, ribelle

l'altra ad adattarsi all'ambiente creato dalle circostanze di luogo e di tempo. Ma la pittura di caratteri diviene qui, come osserva Paul Flat (1) una caricatura di caratteri, e quelle famose qualità di adattamento che si erano tanto vantate nel Capus, si rivolgono contro di lui e costituiscono un impaccio.

Ne *L'oiseau bléssé* i costumi politici del giorno sono rispecchiati attraverso l'avventura del letterato Raimondo Salvière, che innamoratosi di una ragazza, Ivonne, venuta a cercar fortuna a Parigi, è a due dita dal rovinare la sua esistenza e quella di sua moglie, ma si riprende a tempo, accettando una ambasceria in paesi lontani. Ivonne finisce come era suo destino, piccola attrice di provincia.

Ma che importa la favola? In codeste commedie essa è costituita da episodi così variati e complicati, che il più delle volte l'idea principale del lavoro finisce con lo smarrirsi.

È veramente peccato che tanti doni naturali, una così spiccata attitudine alla scena ed una facoltà di osservazione realistica così acuta e penetrante, siano sciupati e dispersi, senza aver arricchito il teatro contemporaneo di una sola concezione altamente ispirata e fermamente disegnata. Tempo verrà e se ne veggono di già i segni precursori — in cui i pubblici penseranno a far giustizia di tutto quando nell'arte e nella vita contribuisce a mantenere lo stato depressivo degli spiriti; e sarà quello un brutto giorno per la filosofia che sotto la maschera amabilmente gaia di un ottimismo convenzionale cela il veleno corruttore della immoralità e della fiacchezza, il tarlo roditore della sfiducia e della indifferenza. Ben'altro è l'ottimismo che si esprime dalla considerazione delle umane vicende: ed è quello che San Francesco di Sales manifestava nella formula: una attività suprema in una imperturbabile pace.

* * *

Uno spiccato legame di parentela avvince tutti questi scrittori nati dal *boulevard* e che del *boulevard* recano incancellabilmente l'impronta.

(1) Op. cit.

P. Wolff.

Ecco *Pierre Wolff* (1) il famoso autore di tante commedie, nelle quali è fissata con franchezza d'analisi e precisione di tocco tutta la irrimediabile pochezza morale di quella che si suol chiamare la società elegante della terza repubblica: se non fosse per qualche particolarità rivelabile soltanto all'occhio esperto del tecnico, scambiereste le sue pitture d'ambiente e di costumi con quelle di un Lavedan, prima maniera, o di un Capus. La medesima superficialità di osservazione, che, nel discoprire i vizi dorati dell'epoca, sembra, pudicamente velarli sotto un pietoso manto di indulgenza; la stessa indifferenza morale. la quale fa sì che la censura non raggiunga mai la portata della satira: la medesima concezione comodamente cinica della vita, paludata sotto le forme più diverse; siano esse l'ironia l'ottimismo o il sentimentalismo intenerito.

Ed anche la medesima maniera artistica. Vedono costoro le cose sotto un particolare angolo deformatore che concede ad esse quel singolare aspetto, arditamente paradossale, che è più proprio a scuotere i nervi così atrofizzati dagli ascoltatori odierni. Tali il pubblico tali gli autori. Se v'hanno più maniere di risolvere una questione, potete tener per fermo ch'essi sceglieranno la più stupefacente, per non dire la più assurda, e ciò in omaggio al principio che nulla v'ha di più inverisimile del vero: in una parola, la psicologia che ci si accorda col chiamare parigina, che veste panni tagliati da Redfern o da Worts, e devia per i mille viottoli della umanità d'eccezione, sfuggendo a disegno le grandi arterie ove passa l'umanità eterna.

Pierre Wolff ha ingegno: molto ingegno. Ha esorditosul teatro col pessimismo acre e realistico di *Leurs*

---

(1) P. Wolff., nipote di Alberto Wolff, è nato a Parig nel 1865. Ha quindi la letteretura nel sangue. Scrisse romanzi come *Le roman d'une femme manée* 1890) e *Sacree L once*, di pura intonazione realista' Opere teatrali: *Iacques Bouchard* (1890) *Leurs filles* ('91) *Les maris de leurs filles* ('92) *Celles qu,on respecte* ('93) *L'hirondelle* '94) *Fidèle* ('95) *Ceux qu'on'aime* ('95) *Le b guin* (1900) *Sacrée Léonce* (1901) *Le Cadre* (1902) *Vive l'armeé* (1903) *Le petit homme* (1903) *Le secret de polichinelle* (1903) *L'age d'aimer* (1905) *Le ruisseau* (1907) *Le lys* (1908) *Les marionnettes* (1910) *Amour défendu* (1911),

Da consultare: R. Doumic. Le th âtre nouveau op, cit. *H. Bordeaux La vie au theâtre* op, cit. v. I e II. *A. Hermant... Essais de entique.* op, cit *A. Benoist. Le theâtre d'aujourd'hui* 2, série op. cit.

filles (1891) un modello di *pièce rosse* secondo il figurino dell'epoca, ove troviamo ritratto con crudezza di toni un grazioso ambiente di prostitute e dei loro amici. In seguito la sua *maniera* si allarga e si addolcisce, seguendo l'evoluzione dei tempi. *Le Boulet* che è del '98, è già una commedia confortabile, digestiva; costruita insomma secondo la ricetta ben nota, nella quale il moralista feroce si spoglia della ridicola pelle d'orso, indossata per spaventare i suoi simili e ritorna l'amabile uomo di mondo dal quale accettiamo volentieri anche la tiratina d'orecchie, tanto essa è garbata e gentile. *Le boulet* è la palla di piombo che minaccia il piede di noi uomini scapoli, vitaiuoli un poco stagionati, sotto forma di una donnettina, compagna di un'ora nelle nostre follie amatorie, e che s'incolla ai nostri panni, prende piede nella nostra casa, ci sottrae la cara libertà: finisce il più delle volte col diventare nostra moglie. Ed in tal caso è lo scioglimento delle onorevoli relazioni, è la pace perduta, è l'isolamento rabbioso cui vi condanna la gente così detta per bene: il fatto si è, come proclama la protagonista, che " quando si sposa la propria amante, bisogna aver il coraggio della propria opinione fino in fondo ... Ma nessuno lo possiede, in realtà, questo coraggio. Come dar torto, d'altronde, a questa brava piccina quando essa aggiunge: „ J'ai eu des amants avant le mariage... paraît que pour devenir une femme du monde... faut patienter... en avoir après... c'est plus comme il faut „? Tutto ciò dispiace a Pierre Wolff, che ha l'anima sensibile e che, con gli anni, si è sentito nascere nel cuore una inesauribile tenerezza per la povera cortigiana: maltrattata, così buona, così caritatevole, coraggiosa, modello di onestà e di dovere! Se ci si desse la pena di scendere in quelle anime profanate, quali oasi di purità e di candore non vi si scoprirebbe! Ed ecco che il nostro autore, non potendone più, un bel giorno, si leva acceso di sacra indignazione e scrive su questo argomento una commedia, alla quale dà il nome di *Le ruisseau* ovverosia *La fogna* e non *Il rigagnolo*, come quegli ameni traduttori italiani si sono compiaciuti di denominarlo. Avevamo *Manon Lescaut* e *La dame aux camélias*. Non importa: Pierre Wolff è sicuro di far passare anche quest'umile loro

sorella *Dionisia*, cólta dal pittore Paul Bréhant, come un giglio candido, sul fango dei cabarets notturni di Montmartre per farne la propria amante rispettata, e chi sa anche, un giorno? la propria moglie. Paul Bréhant: quello sì che è un uomo, e non è davvero a lui che manca il coraggio della propria opinione! E che linguaggio da moralista! " Io non ho la pretesa di porre le prostitute sopra un piedistallo e di proclamare che tutte hanno in loro tesori di virtù: ma ho la pretesa di affermare che se fra le donne oneste si insinuano talvolta delle donne che non hanno diritto ad alcun rispetto; può insinuarsi talvolta fra le cortigiane una donna degna di interesse, di pietà, d'amore e di perdono. Le prime si danno, le seconde si vendono, quelle si abbandonano per piacere, queste spinte dalla miseria e sovente dalla fame..... „ Avete tutti inteso: non c'è altro rimedio per coloro che come il povero Bréhant sono stati iniquamente ingannati dalle donne *per bene*: Sposare chi si vuole: sposare chi vi ama e per il resto...: " pour être heureux, voyez-vous, il faut se boucher les oreilles „ Ma parliamo un pochino dell'artista: *Le ruisseau* è commedia di fattura assai abile, tagliata dalla mano sicura di un uomo che è passato maestro nell'arte dei contrasti e nella prepazione degli effetti. C'è il secondo atto, che riproduce un *cabaret* di Montmartre, ove il virtuosismo del commediografo si fa arte sincera ed umana: e non è la sola volta che ciò accade.

Guardate — ad esempio — *Le béguin*, ove la psicologia della donna frivola ed incapace per difetto — diremo così, costituzionale — di serbar fede all'uomo che ama, è resa con una precisione ed una misura senza pari. Noi vediamo veramente come ella si dibatta, come ella lotti alle prese con un istinto più potente di lei; come ella possa dire al suo amante senza mentire soverchiamente: non ti ho ingannato: tutto il mio cuore è tuo! Ho commesso una follia! Mi sono lasciata trascinare, ma non ho cessato per tanto di amarti! Ora, tutto ciò è vero, colto nel vivo della umana natura e sarebbe degno della massima attenzione, se non accusasse uno studio troppo diretto di *Amanti*, de *L'affranchie*, del teatro di Donnay, in una parola.

Qualche cosa di analogo avviene per *L'age d'aimer*: un'altra commedia d'amore, ove i vecchi insoddisfatti corrono eternamente dietro la chimera fuggente: e se il mondo sapesse le umiliazioni, i singhiozzi soffocati, le lacrime bevute in silenzio, che costa il conservare l'amante giovine che non può più amarci e della quale non sappiamo più fare a meno! Non sentite in tutto ciò l'eco del romanticismo appassionato del Bataille? Alla maniera dell'autore di *Marche nuptiale* il Wolff si ispira ancor più direttamente in *Le lys*, una rivendicazione aperta del diritto all'amore, alle felicità, e in *L'amour défendu*, drammi i quali, pur essendo pieni di pregi e di scene ingegnose, non assurgono a genialità di vedute ed a perfezione artistica.

Così è Pierre Wolff; ha costante bisogno di appoggiarsi a qualcuno più forte di lui, quando tenta il volo dell'alta commedia; abbandonato alla sua natura di sentimentale deliquescente vi esce fuori con quell'infantile *Segreto di pulcinella*, fatto per la delizia dei collegiali in vacanza e delle tenere madri di famiglia, o con quelle dolciastre *Marionette*: i lavori pei quali egli è meglio apprezzato dai pubblici odierni! Artista dalla visuale ristretta, egli si è specializzato nella pittura dei *collages* o concubinaggi che dir si voglia: quelle unioni ibride — cioè — che offrono uno dei segni più tangibili della sregolatezza moderna. Egli studia come sorgono, come si mantengono, come prosperano, come muoiono: si può dire che non v'ha commedia, fra le sue, che non ce ne presenti uno o più d'un campione. E i protagonisti sono sempre gli stessi, povere creature incerte, deboli, senza caratteristiche spiccate, quale siamo usi ad incontrarle nelle commedie di quest'epoca, e che non daranno certo ai posteri una idea lusinghiera del nostro modo di vivere e di sentire.

A parte ciò, un dialogo deliziosissimo, la cui prerogativa è la spiritualità nel sottinteso e la bizzaria raffinata nel paradosso: una filosofia a fior di pelle che non va mai al di là della superficie, che non si innalza mai a contemplare dall'alto del proprio spirito le vicende umane nel loro ordine supremo: tale è Pietro Wolff, uno degli ingegni rappresentativi del teatro di costumi odierno.

* * *

A. Guinon.

Accanto a lui, sarebbe ingiusto non fare il nome di *Albert Guinon*, l'autore di *Décadence*, di *Le Partage*, di *Le bonheur*, commedie tra le più notevoli di quel realismo dell'ultima maniera, al quale non è estraneo l'influsso delle idee filosofiche e delle preoccupazioni morali di questi ultimi tempi (1).

Il Guinon è un pessimista amaro, anzi cinico, come il Becque, come il Wolff dei primi anni, quando questi scriveva per un intimo bisogno e non per ottenere un buon successo di cassetta. La caratteristica di Guinon, invece, quella che gli dà maggior diritto alla estimazione della critica seria, è di esser rimasto fedele al proprio programma d'arte: di averlo coltivato con probità, con coscienza e con tenacia. Nelle sue opere non è raro di scorgere riflessi di altri scrittori; quali il Lavedan e l'Ancey; ma il Guinon — è doveroso riconoscerlo — riesce quasi sempre a conferire ad esse una impronta sua caratteristica e diremmo quasi geniale. La sua natura lo conduce allo studio analitico e minuzioso della vita in tutte le sue ironie ed i suoi contrasti; con un sentimento della verità infinitamente melanconico. È anche un ribelle, o almeno han voluto farlo passare per tale. Il suo *Décadence* (1901) sollevò scalpore perchè proibito dalla censura. Mai proibizione fu più insulsa: e se ne ebbe la prova alcuni anni dopo, quando il lavoro potè salire alla ribalta. Il Guinon vi intenta il processo alla alta banca ebraica ed alla nobiltà che traligna: due piaghe autentiche, sanguinanti della Francia odierna. Le turpitudini e gli sconcerti morali che il suo bisturi implacabile mette a nudo sono gli stessi, del resto, che una mol-

(1) Nato nel 1862. Scrisse a 22 anni la prima commedia *J'épouse ma femme* (con Denier) seguita da varie commediole e *vaudevilles* senza importanza. Con *Les Jobarts* (1891) egli affronta i teatri del *boulevard*, ribadisce il successo con *Seul* (1892) e *Le partage* (1896), che risentono del Teatro libero ove egli fece le sue prime armi.

Cfr: C. Levi A. G. in Riv. teatr. it.na a. 8, 1909 vol 13 fasc. 4. *P. Flat. Figures de théâtre contemporain* - op. cit. v. I. *H. Bordeaux La vie au théâtre* — op. cit. v. I. - *A. Hermant: Essais de critique* op. cit. *P. Gilbert: Les idées dramat. et l'oeuvre de M. A. G.* in Revue crit. des idées et des livres a. 1912-25 fev.

titudine di scrittori prima di lui si erano compiaciuti di rivelarci, sotto pretesa di far opera copiata dal vero.

Questo duca di Barfleur, rovinato, che per poter mantenere M.lle Tinturier, fa la *réclame* pagata ad un grande *restaurant*: il principe suo figlio che in qualità di atleta dilettante si produce a pagamento in un circo, li abbiamo conosciuti, se non erro, in casa del loro antesignano, il principe d'Aurec. Vi abbiamo conosciuto anche dei banchieri ebrei arricchiti, come questo Nathan Strohmann, che innamoratosi pazzamente di Yeannine de Barfleur, riesce ad averla in moglie, comprando per due milioni tutti i debiti di famiglia.

In una sera di gran pranzo, presso i giovani coniugi - c'è il fior fiore degli aristocratici, che si comportano, al solito, come gli ultimi dei villanzoni - Yeannine flirta con de Chérancé, un amico d'infanzia: sorpresa dal marito che le ingiunge di smetterla, rifiuta nettamente. Al terzo atto, esposizione della nobiltà in maglia da ginnasti, nel circo Molier. Tocca agli aristocratici passare alla berlina come dianzi agli ebrei. Yeannine cade nelle braccia di Chérancé: il marito, sopraggiunto, è accolto assai ruvidamente: figuratevi che la cara sposa gli dice sul muso che ne ha abbastanza di lui e che se ne va per passare la notte dall'amante. Mattino successivo. I due colombi stanno per lasciare Parigi: ecco ancora una volta Nathan, che il più dolcemente possibile viene a protestare e a sollecitare il ritorno della metà sotto il tetto coniugale. Voi pensate forse che Jeannine rifiuti. Ma Nathan ha dalla sua argomenti irresistibili: Chérancé è un disperato, lui è arcimilionario. All'odor di quel metallo, Yeannine non vuol sentir altro, e sotto il pretesto dei riguardi ch'ella deve alla sua famiglia, se ne ritorna dal suo legittimo consorte. E la tela cade. C'è chi parla di ignominia — a proposito di questa soluzione. Evvia! la vita è fatta di tante piccole cose come queste, che a dar loro il loro vero nome ci sarebbe da farsi lapidare. La nobiltà ha i suoi panni sudici al pari dell'alta banca: la sola obbiezione seria che si può muovere a questo lavoro si è ch'esso vuol prolungare artificiosamente un antagonismo che ha ormai perduto ogni attualità. Aristocrazia del sangue e del danaro vanno così

d'amore e d'accordo, che le schifiltosità di Jeannine ci sembrano arretrate di venti anni almeno. Ma è questa la sorte di certe commedie: ch'esse possono tornare di moda. Dovremmo almeno augurarcelo, per il decoro degli eredi di coloro che combatterono alle crociate. Dopo *Le joug* (1902) Guinon scrisse *Son père*, (1907) uno studio di caratteri che cominciato sotto forma di commedia a tesi, finisce come uno dei tanti lavori a lieto fine.

Anche qui, nello istudiare la condizione speciale dei figli dopo pronunciato il divorzio fra i genitori, il Guinon si trova preceduto da molti, anzi da troppi. Ma egli sa svincolarsi dai modelli per riportare tutta la sua attenzione sul figlio, sulla figlia anzi. Jeanne Orsier che ha vissuto per vent'anni con la madre divorziata in una mezza strettezza, è ad un tratto, reclamata da suo padre che torna dalla Russia ricco sfondato. È il suo diritto, averla per un mese l'anno presso di sè e se ne vale. Potete credere che Giovanna non farà un viso lieto a questo padre improvvisato che le sorge ad un tratto dinnanzi come un *babau*. Ma l'aspetto del bravo papà è così affascinante, e l'opulenza nella quale egli nuota è così allettevole, che la brava ragazza è pronta a dimenticare per lui la mamma ed il solito onesto fidanzato dei giorni cattivi. Ecco una bella e ardita, e amara situazione, colta dalle vere viscere dell'umana debolezza. Come la risolve il Guinon? (e anzitutto c'era proprio bisogno di risolvere?) Nel modo peggiore: facendo riconciliare i due coniugi. L'amabile ombra di Feuillet buonanima, sorride. E purtuttavia, come era *vera* quella piccola Giovanna, come era *comune*, come era sentita! Commedia di osservazione realista; *Son père* non ci lascia illusioni sulla mediocrità dei nostri simili.

Le Bonheur, come le altre commedie del Guinon è semplice, chiara, coraggiosa: perfino pericolosa, in quanto si fregia di un titolo indovinato. La felicità è un equilibrio instabile — afferma Abele Hermant —, si rischierebbe di rovesciarlo, agitandolo troppo: essa è prudente, diffida della passione, si mette volentieri al coperto nella mediocrità, purchè sia confortabile. Così la vedova Colette è posta al bivio tra due sospiranti: Liverdun ricco di ardore, di

genialità, di poesia: Dubois Mantel grave, serio posato. Chi dei due assicurerà meglio la felicità alla romantica vedovella? La prova fatta con Liverdun è disastrosa. Dubois Mantel sarà il felice marito di una più felice moglie. Ma la piacenza di questa commedia non risiede nell'intreccio; semplice, come vedete, e disadorno, bensì nello studio compiuto dei caratteri, nel taglio ironicamente umano delle situazioni, che fa pensare all'insuperato modello: *La Parigina*. Albert Guinon: non dimentichiamo il nome di questo lavoratore dall'ingegno solido e distinto, dallo spirito sagace e brillante — un Capus — come lo chiama giustamente Cesare Levi, al quale il Becque abbia insegnato ad osservare più acutamente ed intensamente la vita.

C) Gli autori comici e il genere sentimentale: J. Renard. - G. Courteline. - T. Bernard. - R. de Flers e G. de Caillavet. - S. Guitry. - F. de Croisset. - P. Gavault ecc.

Il teatro comico è una gloria della Francia. Nessun popolo, da quanto il francese, può vantare una così spiccata attitudine della mente a cogliere il lato comico o semplicemente ridicolo della vita nei vari suoi atteggiamenti e a rivestirlo di caratteri artistici. I francesi stessi hanno dato il nome di *gaulois* ad una certa forma di spirito e di *gauloiseries* alle espressioni che ne sono il frutto.

Il teatro fu sin dai suoi inizi, per naturale funzione, il campo più adatto alle manifestazioni del comico, tal che dai tempi più lontani ad oggi, non v'ha quasi scrittore di teatro, per grave ed austero che sia, il quale non abbia pagato il suo tributo al Dio leggiadro dei sorrisi.

Dalla satira mordace di Molière ai capricci giocondi di Marivaux, dallo staffile arguto di Beaumarchais alla grazia buffonesca di Labiche, dalla farsa scolacciata degli Hennequin allo spirito sottilmente ironico dei Courteline e dei De Flers e de Caillavet: tutta la gamma scintillante del riso è passata sui palcoscenici della vecchia Francia, assicurandole un primato amabile che nessuno penserebbe a contestarle.

Quella del comico a teatro, è una delle questioni.... più serie che si presentino ad un critico. In niun campo come in questo, regna tanta disparità di giudizi e di valutazioni critiche ed estetiche. V'ha chi al solo udir parlare di commedia leggera o di *pochade* arriccia il naso; e v'ha chi non concepisce la funzione del teatro da fuori del genere comico, restringendo il campo di quello al famoso *castigat ridendo mores*, di abusata memoria.

La questione, per noi, si riduce ad esaminare se i fini perseguiti e i mezzi adoperati dall'autore comico rispondano al concetto che sogliamo farci dell'arte stessa, senza lasciarci fuorviare in tale analisi dai fa-

cili entusiasmi degli uni, come dalla aprioristica ostilità degli altri.

Emile Faguet, nella quinta serie dei suoi *Propos de théâtre*, traccia uno studio abbastanza esauriente intorno alla natura del *comico* nel teatro, prendendo le mosse dal famoso libro di Bergson : *Le rire* (Essai sur le significat du comique) (1).

Perchè ridiamo a teatro ? questo è il problema di indole psicologica che egli si pone. Per rispondere, egli comincia intanto con l'istituire una distinzione tra lo *spirituale* od umoristico ed il *comico*. Lo *spirituale* fa sorridere, il *comico* fa ridere. Lo *spirituale* è un aumento brusco ed inatteso che la vostra personalità riceve di una idea, che vi appropriate e che gustate, ma che non vi soddisfa appieno perchè questo tratto di spirito non è vostro : non riderete mai infatti di una parola spirituale. Nel campo dello spirituale dovremmo quindi porre la *boutade*, il paradosso, l'ironia e la satira ; manifestazioni quasi sempre personali del talento di un autore. Quando Dumas lanciava il suo famoso motto : — Se volete farvi un nemico, prestate del danaro ad un amico — diceva una frase di spirito.

Il *comico* si avrebbe invece quando un uomo si mostra bruscamente inferiore a ciò che voi credete di essere, senza poter, del resto, eccitare pietà. Ciò vi procura una gioia, perchè dandovi un sentimento vivo della vostra superiorità, sembra aumentare la personalità vostra.

Il comico può essere cosciente od incosciente. Quest'ultimo è proprio di una persona che è ridicola senza saperlo : prendete per esempio la intiera figura di Arnolfo ne *La scuola dei mariti*, o il famoso : *qu'allait-il faire dans cette galère?* citato dal Faguet stesso. Il comico cosciente è proprio di persona che è ridicola ma non può cessare d'esserlo. C'è poi il comico lubrico, che ha tanta parte nella commedia francese moderna, e che è un sentimento di gioia nel vedere qualcuno così ardito da violare le convenienze e trasgredire il pudore. C'è anche qui aumento di personalità, sotto forma di sfida alla *pruderie*, con la coscienza di essere spregiudicati. In conclusione gli

(1) Cfr. la traduz. italiana di A. Cervesato e C. Gallo : Bari Laterza, 1919.

elementi del comico sarebbero la pienezza di vita, l'aumento della personalità, e la sorpresa: elemento questo che non è necessario nei popoli e negli individui giovani e primitivi.

Tutto ciò sta bene; senonchè, a nostro avviso, il Faguet ha preso di mira piuttosto la ragione esteriore non quella intima del riso, la causa occasionale, e non la natura intima del fenomeno. Senza dilungarci in una disamina prolissa riteniamo acconcio di poter proporre una formula comprensiva che ci sembra illumini abbastanza intimamente i motivi psicologici che danno origine al comico in generale.

Il fenomeno del comico è determinato da un dissidio, che bruscamente venga a rivelarsi, tra una condizione di fatto umana e normale ed un diverso concetto sincero o simulato che a proposito di essa mostra di nutrire chi si fa oggetto del riso. Per rimanere fra gli esempi citati, perchè ridiamo noi, vedendo Arnolfo che è menato per il naso da quella fraschetta della sua fidanzata? Perchè egli è tradito e sbertegiato da lei, mentre invece si crede un amante fortunato. Quando quel padre ripete ad ogni piè sospinto, all'indirizzo di suo figlio il *qu' allait-il faire dans cette galère?* egli non fa che proporsi un quesito logico e normalissimo, visto che su quella galera il figlio era stato derubato. Il comico sorge dal concetto che il vecchio avaro annette tacitamente a tale frase, che è rivelatrice del suo stato d'animo turbato dalla perdita del danaro. Questo sarebbe comico *inconscio*. Un esempio di comico cosciente potremmo riscontrare ne *La bona mare* di Goldoni, quando *sior Nicoleto mezacamisa*, obbligato dalle insistenze della madre, tira fuori, tutto vergognoso, la meluccia che egli teneva nel panciotto, per far credere di avere un orologio. Egli sa allora di apparir ridicolo, ma noi ridiamo egualmente perchè pensiamo al concetto che *Nicoleto* attribuiva a un tal fatto, in rapporto col fatto normale di tenere nel taschino un vero orologio.

La nostra definizione del *comico* parrà a taluno incompleta perchè non tiene conto del comico delle *forme*, ma solo di quello dei *movimenti*, secondo l'espressione del Bergson.

V'hanno infatti oggetti ed animali dei quali si ri-

de : ma, come avverte lo stesso scrittore, ciò avviene perché noi sorprendiamo in essi una attitudine d'uomo o una espressione umana.

Il dissidio si manifesta ugualmente, in tal caso, risalendo attraverso l'oggetto visibile fino all'elemento umano che gli avrà dato vita.

Ma, comunque, la scena ha poco a che vedere col comico delle forme e molto con quello dei movimenti e delle situazioni. Bene osserva il filosofo francese, che il riso è un gesto sociale il quale sottolinea e reprime una distrazione speciale degli uomini e degli avvenimenti.

Ed aggiunge che il teatro comico combina gli avvenimenti in maniera da insinuare un meccanismo nelle forme esterne della vita. Continuo cambiamento d'aspetti, irriversibilità dei fenomeni, individualità totale d'una serie chiusa in sè stessa; ecco i caratteri esterni che distinguono il vivente dal semplice meccanismo. Prendiamo i procedimenti inversi: *ripetizione, inversione, interferenza della serie*, ed avremo i caratteri del *vaudeville*. E qui sorge la differenza profonda tra la commedia classica e la farsa contemporanea. Nella maggior parte dei *vaudevilles* si agisce direttamente sullo spirito dello spettatore, si propone, cioè, ad esso una vicenda combinata, al di fuori di ogni logica e di ogni coerenza. Nella commedia classica, invece, sono le disposizioni del personaggio e non quelle del pubblico a render plausibile un avvenimento. Il comico di *situazione*, cioè, trova il suo substrato nel comico di *carattere*. Quest'ultimo sarà arte sincera, cioè derivata dalla semplice natura, frutto di osservazione umana e di esperienza; l'altro sarà per massima parte artificio, empirismo di mestieranti usi a celare sotto il meccanismo tecnico l'assenza di vere e proprie qualità di artista, che è a dire di poeta.

A questa stregua noi potremo fra gli autori comici oggi maggiormente in voga istituire grossolanamente delle distinzioni che verranno in certo modo a caratterizzare il maggiore o minore lor valore artistico.

Incontreremo cioè, in primo luogo, un gruppo di scrittori la cui opera si ispira alle più sincere tradizioni classiche: ridicolo di caratteri, satira di costumi, ironia e paradosso. Jules Renard ne è il capo-

scuola ammirato, Georges Courteline, Tristan Bernard gli tengono dietro davvicino, il binomio de Flers e de Caillavet; Sacha Guitry vi si riattaccano per taluni aspetti.

Ben minore importanza ha il gruppo dei compositori di *vaudevilles* eredi degeneri di Labiche e di Meilhac e Halévy, forte dei nomi del Bisson del Gandillot, del Feydeau, dell'Hennequin, del Veber, dei Keroul e Barré, Blum e Toché e altri molti, manipolatori più o meno abili di pasticci coi quali la vera arte ha ben poco a che vedere.

Un prodotto caratteristico dei nostri giorni è la così detta *comédie rose*, nella quale la comicità si intreccia al sentimento. quando questo non prevale su quella, entrambi posticci, però, e di parata; intingoli specialmente graditi alle oneste famiglie borghesi che amano tra una risata e l'altra spremere la loro lacrimuccia, ben sicure che tutto all'ultima scena finirà con l'accomodarsi e rimandarli a casa soddisfatti.

Alcuni scrittori vi si sono acquistati una notevole celebrità: citeremo fra essi il de Croisset, il Gavault, il de Waleffe, il Berton, Fonson e Wicheler, il Rivoire....

Come il dramma *d'effetto* può dirsi una deviazione del dramma di situazione psicologica, così la commedia *leggera* appare una deviazione della commedia di costumi: doveva esser riserbato all'epoca nostra, in cui l'orpello trionfa troppo sovente sull'oro, di veder diffondersi a tal segno entrambe queste corruzioni del gusto e dei principi fondamentali dell'arte...

E poichè il comico. considerato nella sua essenza, trova la sua ragion d'essere in una osservazione quanto è più possibile precisa della vita reale, abbiamo raggruppato tutti questi scrittori in questo capitolo che si intitola al realismo.

* * *

La rivoluzione compiuta da Enrico Becque si fa sentire anche nel campo della commedia ridanciana rimasta fino allora infeudata ai tardi imitatori di La-

biche; Gondinet, Bisson, Meilhac e Halévy, Sardou. L'artificio, il *qui-pro-quo*, l'imbroglio, prevalgono, in genere, sulla satira e sulla osservazione diretta della vita: la comicità risulta più dalla festività del dialogo e dalla buffoneria calcolata di certe situazioni, che non dalla logica dei caratteri.

J. Renard.

Con i brevi atti che il compianto *Jules Renard* (1) nell'ultimo decennio del secolo XIX, ha desunto quasi esclusivamente dai racconti che l'avevano reso meritamente celebre, sembra che un soffio di aria vivificatrice venga a penetrare nell'atmosfera rarefatta del teatro comico, portandovi i germi di un rinnovamento fecondo e di una preoccupazione artistica ignota ai semplici compositori di *vaudevilles* o di farse.

Io non posso nascondere una simpatia spiccata per questo scrittore così nobile e così modesto; tale è il fascino incomparabile che esercita quel suo ingegno sottile e suggestivo, materiato al tempo istesso di poesia e di realtà; che dagli umili fatti della vita quotidiana ha saputo trarre elementi d'arte geniale e imperitura, lasciando in retaggio ai posteri almeno due o tre capolavori, i quali vivranno fin che negli uomini non sarà abolito il culto del bello e del vero: *Poil de carotte*, *Monsieur Vernet*, *La dévote*: titoli umili, ignoti ai più di coloro che si soffermano soltanto alle etichette appariscenti: brani di vita sorridente e dolorosa, strappati dalle viscere della eterna commedia umana, con una delicatezza ed un pudore, direi quasi, timoroso, tale da rivelare la naturale bontà di uno spirito assuefatto a vibrare all'unisono con tutte le cose più nobili e più belle che ci serba il nostro cammino mortale.

---

(1) J. Renard: nato a Châlons sur Marne nel 1874, morto nel 1910. Figlio di un imprenditore, compì gli studi magistrali, poi fu impiegato di commercio e finalmente letterato. Fu uno dei fondatori, nel 1890, del *Mercure de France* e collaborò a giornali e riviste. I suoi principali romanzi sono: *Poil de carotte*, *L'ecornifleur*, *Crime de village*, *Le coureur de filles*. I suoi lavori drammatici sono pochi: *La demande* (1895) con Docquois. *Le plaisir de rompre* (1897) *Le pain du ménage* (1899) *Poil de carotte* (1900) *M. Vernet* (1903) *La dévote* (1909)

Da consultare: *M. Mignon*: *J Renard*: Figuière. Paris — *B. Cremieux*: *Leggendo J. Renard* in Nuova Rassegna di letterature moderne, n. 4 a. 1917. *L. Lacour*: *J. Renard* in Revue de Paris a. 1910, 1 août. *E. Raynaud*: *J. Renard* in Mercure de France a. 1910 n. 312 16 juin. *F. Lhomme*: *La comédie d'aujourd'hui; les lettres et les moeurs* — Perrin — Paris 1898.

Quello di Jules Renard è l'umorismo nel significato più proprio ed elevato della parola: poche cose ha prodotto la letteratura classica che offrano altrettanto piacere allo spirito: un piacere raffinato, delizioso, di quelli che si ama centellinare, quasi un vino generoso, accanto al fuoco, in silenzio, e che mettono la luce, la gioia nell'anima. Il volgare non comprenderà mai certe sensazioni d'un ordine tutto superiore: pazienza. L'artista non avrà scritto invano se pochi lettori sparsi nei vari punti del globo avranno vibrato all'unisono con lui.

Poil de carotte, oltre che un soprannome celebre, una figura tradizionale, è già divenuto un simbolo. Poche scene, rapide, serrate, appena abbozzate, sono sufficienti allo scrittore per introdurci nell'intimo di una famiglia e farci balzare innanzi agli occhi un'anima di fanciullo, così viva nella sua intensità dolorosa, che noi proviamo l'impressione di averla sempre amata e conosciuta: *Poil de carotte*: povero essere timido e pauroso, cresciuto solitario come una sensitiva di campo fra la burbera e silenziosa ombra paterna, e la vessazione perenne, accanita come uno stillicidio, di colei, cui la natura ha negato la dolcezza dell'attaccamento materno.

Un colloquio fra *Poil de carotte* e la nuova domestica, poi quello di lui con *M. Lepic*, suo padre, nel quale entrambi per la prima volta scoprono in fondo all'anima tesori di tenerezza insospettati; e il semplice passare della vecchia beghina arcigna e falsamente untuosa attraverso questo riconoscimento commovente: è tutto qui: ben poco, come vedete, ma molto, se si rifletta alla impressione di vita vissuta che emana da queste pagine, alla misura di *umanità* che in esse è contenuta, al di fuori da ogni lenocinio di letteratura e di retorica. Ci troviamo dinanzi ad un'arte che ha del prodigioso, in quanto essa vi sa rendere la verità con uno scorcio che fa pensare ai più grandi maestri del pennello, e realizza, come meglio non si potrebbe, quello che fu il segreto della grande arte classica: l'involgere in pochi fatti comuni tutta la vasta commedia umana.

Poil de carotte si completa con *La dévote*, ove la figura di *M.me Lepic*, la beghina dedita ai curati, si completa in modo meraviglioso e quella del so-

litario, ruvido *M. Lepic*, costretto al sacrificio, grandeggia come se fosse colata nel bronzo. Che cosa c'è dunque in fondo a questi due atti privi di azione, e intessuti, anzi, se guardiamo alle apparenze, dei più deplorevoli luoghi comuni, che pur vi forza all'attenzione, che incatena la vostra capacità emotiva sì da non lasciarvi tempo pur di respirare? Null'altro che persone reali; esseri spogliati di tutto quanto è accessorio, che vivono la vita eterna dello spirito, figure così complete nella loro umanità sostanziale, da assumere ai nostri occhi la portata di esempi tipici, di simboli. *Ça finit per un mariage comme dans les comédies de théâtre* conclude un personaggio al termine dell'opera: *Oui, monsieur* risponde *M. Lepic* — *ça finit comme dans la vie, mais ça recommence...*

La filosofia di Jules Renard è quanto di più semplice e rudimentale si sia capaci di immaginare: è quella dell'artista dall'anima piena di compassione, che si mette al balcone e si mescola alle piccole pene occulte del mondo e che dall'eterno fluire e rifluire degli uomini sospinti da passioni e desideri sa estrarre la gemma del sorriso perenne. Ma non lasciamoci illudere da *questo che par sorriso ed è dolore*, da questo spirito così diverso da quello che corre nella gran bottega del *boulevard*. Lo spirito dell'autore de *La dévote* è il medesimo che piange in *Georges Dandin* e sospira e sghignazza nel *Matrimonio del Figaro*: è lo spirito che consiste nelle cose, non nelle parole, che parte dal fondo stesso dell'argomento, che non fa mai pompa di sè medesimo, ma scivola modesto, si insinua quasi riso cristallino tra i boschetti folti, recando la sua grazia e il suo profumo inviolati fino alla foce.

È la vita fatta teatro e il teatro fatto vita.

Non dubitiamo neppure un istante che Jules Renard, scrivendo *L'écornifleur*, da lui ridotto per le scene col titolo di *M. Vernet*, abbia avuto altro intento da quello di studiare il caratteristico caso di un giovane parassita della poesia, insinuatosi, non si sa come, fra le pieghe di un onesto *ménage* borghese, e sottrattosi in tempo dal pericolo (che nel romanzo è realizzato) di sviare dal retto sentiero la moglie e la nipote del suo ospite e benefattore. È colpa del Renard se ciò facendo, egli ha realizzato un

piccolo capolavoro di osservazione, di arguzia, di arte sincera e discreta? Lungi dall esagerare la portata dell'arte sua, come durante la sua vita si è fatto da troppo ferventi suoi ammiratori, a noi piace di ricondurla nei limiti del tempo e della evoluzione letteraria. Nessuno più di lui avrebbe potuto affermare con de Musset: *Mon verre est petit, mais je bois dans mon verre.*

* * *

G. Courteline *Georges Courteline* (1) è in certo modo il rappresentante autorizzato della *verve*, dello spirito satirico aggressivo, di quella tendenza tutta francese a vedere ogni cosa sotto l'aspetto del ridicolo, che à valso ai nostri vicini la fama del popolo più beffardo dell'universo. Da questo punto di vista, egli è un poco il poeta nazionale di quella generazione cui egli non ha, d'altronde, risparmiato gli strali acuminati, della sua ironia sempre vigile e pungente. Un grande sogno deve averlo ossessionato fin dai suoi primi tentativi: quello di farsi l'Aristofane dei suoi tempi; e s'egli non è riuscito del tutto nell'intento, la colpa non è da ascriversi interamente al suo ingegno.

Provvisto di un cervello bollente, di una fantasia vivida, di uno spirito implacabilmente ardito nel ricercare le debolezze più caratteristiche degli individui, considerati come singoli e come rappresentanti di categorie sociali o professionali, egli sembrava creato a bella posta per muover guerra contro le

---

(1) G. Courteline. (Georges Moineaux), nato a Tours nel 1860. Dopo un breve passaggio per la caserma entrò nell'amministrazione dei culti e si mise a scrivere, dando prova di un talento satirico spiccato. Le sue raccolte di novelle più famose sono: *Les gaîtés de l'escadron* (1886) *Les femmes d'amis* (1888) *Potiron* (1890) *Messieurs les ronds de cuir* (1893). I lavori teatrali più noti, per lo più in un atto, sono *Lidoire* (1891) *Boubouroche* (1893) *Les grimaces de Paris* (1894) *Un client serieux* (1897) *Monsieur Badin* (1897) *Le gendarme est sans pitié* (1899).

Da consultare: R. Le Brun: G. Courteline. Sansot. 1907. Paris. *H. Bordeaux: La vie au théâtre* op. cit. *P. Tenarg: Nos bons auteurs et no smechants critiques:* Chammel Paris, 1898. *J. Ernest Charles: La littérature francaise d'aujourd' hui.* Perrin Paris, 1902. *A. Brisson: Promenades et visites: M. G. C.* in Le Temps. 13 Mai 1898.

mille anomalie, le mille incongruenze che la natura e gli ordinamenti creati dagli uomini hanno seminato ad ogni piè sospinto ; ed egli ne ha riso, con quel suo riso franco e malizioso che sta di mezzo ha la facezia petulante e spensierata di Rabelais, e l'ironia grave e togata di Montaigne.

Incapace, d'altra parte, di costituire sopra un solido fondamento organico il proprio pensiero e di pervenire all'opera comprensiva e perfetta, quale il *Don Chisciotte* o la *Storia di Gargantua*, egli ha preferito sparpagliare il suo ingegno in mille guise, lasciandolo sfuggire per mille rivoli, senza sorvegliarlo e senza sorvegliarsi ; come chi raccolga nel palmo della mano fine sabbia, e si compiaccia di vederla fluire fra le dita socchiuse.

Ne è venuta fuori, così, un'opera multiforme d'aspetto, tumultuaria, gaia, ineguale, in cui accanto a gemme autentiche, a piccoli capolavori di umorismo e di arguzia di buona lega, ci incontriamo in inezie insignificanti, in *boutades* di dubbio gusto, in ruminazioni tutt'altro che geniali dei soliti motivi stereotipati.

Il Courteline ha due bestie nere : il militarismo e la legge. Una buona metà dei suoi atti unici, delle sue *saynètes*, dei suoi racconti umoristici, sono destinati a metter in ridicolo la caserma e il tribunale : non già come funzione, intendiamoci ; egli è troppo buon patriota ; ma come ambienti ove la deformazione professionale dei caratteri e delle abitudini di un popolo trova il terreno meglio propizio per manifestarsi. Chi di noi non ha passato le sue ore più gaie assaporando le buffonesche avventure di quei poveri *troupiers* ai quali la disciplina rigida e magari bestialmente intesa del reggimento è come un infelice letto di Procusta : ovvero non ha riso fino alle lagrime delle vicissitudini che l'intricatissimo apparato delle leggi vessatorie ed assurde riserba al malcapitato cui tocchi di cadere sotto le implacabili granfie della giustizia ?

Il Courteline si contenta di osservare e di commentare salacemente, buffonescamente, varcando non sovente il segno, per amore innato del paradosso ; senza peritarsi con ciò di risalire alle fonti e di muovere una accusa formale ai principi fondamentali che

reggono l'attuale ordinamento democratico. Ma tale accusa, se non è esplicita, si legge almeno tra le righe, ed è ciò che dà consistenza di pensiero e valore d'arte morale a molte fra quelle facezie che altrimenti si perderebbero per la loro stessa tenuità e leggerezza di forma. Un nonnulla serve al Courteline per abbozzare un piccolo atto comico, un dialogo saporoso, una scenetta di vita intima: basta talora una piega insidiosa di un articolo del codice; un bisticcio tra coniugi, una ridicola abitudine, un pettegolezzo tra donne... Da argomenti siffatti Carlo Goldoni seppe trarre quelle meraviglie di organicità e di armonia che sono le sue commedie: al Courteline è mancato, giova ripeterlo, il più delle volte, il soffio: ma quando egli si è provato ad opera di più lunga lena, ne è venuta fuori cosa, come *Boubouroche*, che rasenta il capolavoro.

Boubouroche è considerata, non a torto, quale una delle commedie meglio espressive del teatro nuovissimo; per quanto non vi sia commedia di questa più classica, nel comune significato della parola. Gli è che il Courteline ha saputo conferire al semplice e banalissimo fatto dell'amante cornificato e maltrattato, tali caratteri di verità profonda e tipica, da rendere assolutamente indimenticabile la figura del suo eroe. *Boubouroche* è il buon borghese tranquillo, onesto, ma stupido; irrimediabilmente stupido. È sfruttato dai propri amici e dalla propria amante, ma non vuole accorgersene. Il giorno in cui gli vengono a dire che costei lo tradisce e che egli, effettivamente, trova nascosto in un armadio, un signore che egli non conosce e che vive colà istallato, come in un piccolo gabinetto confortabile, egli sta ad un pelo per istrozzare la fedifraga.

Ma la donnina non dura fatica a convincere Boubouroche che è lui ad aver torto e lei ad aver ragione. Il poveruomo vede lucciole per lanterne, al punto che è costretto a mendicare un perdono che non si fa aspettare.

Tutto ciò è così buffo, così paradossale, ma in pari tempo così umano, così vero, che l'impressione che ne risulta non è tanto di comicità quanto di emozione penosa.

Boubouroche è anche uno dei pochi caratteri creati

dal teatro contemporaneo che si elevino fino al tipo, come l'Avaro o il Misantropo di quel Molière, al quale qualche critico troppo zelante ha voluto paragonare l'opera del Courteline.

L'autore del *Train de 8. h. 47* predilige queste figure di buoni diavoli, un pò corti d'intelletto, ai quali il destino della vita serba sovente il privilegio di dover pagare il fio per gli esseri scaltri o meno disgraziati.

Il suo temperamento comico non ha nulla di comune con Jules Renard: questi è più fine, più aristocratico, Courteline è più ricco di invenzioni bizzarre, di sorprese piacenti: l'uno è un umorista dal fondo melanconico, l'altro è un satirico dal fondo gaio e non di rado plateale. Entrambi continuano tuttavia degnamente quella tradizione molierana, che in Francia, paese eminentemente tradizionalista, possiede ancora un fondo di autorità e di potenza.

* * *

T. Bernard

Quantunque *Tristan Bernard* (1) ci abbia dato non poche farse che rammentano quale più quale meno la maniera dei Feydeau o degli Hennequin; non è portato dal suo temperamento verso la buffoneria pura, ma piuttosto verso la commedia di mezzo carattere della quale *Triplepatte* è un eccellente campione. *Triplepatte* non è che una caricatura piacevole della irresolutezza e della sbadataggine, ma ciò che in esso ha più attrattive si è la paradossalità sottile dello spirito; l'ironia tranquilla e il buon umore arguto dai quali l'autore non si diparte mai, pur nelle situazioni più stravaganti. In mezzo ad invenzioni che appartengono alla farsa pura e semplice, il tono resta sempre quello della commedia; così in

---

(1). Tra i numerosissimi atti unici e le commedie da lui prodotte, meritano particolare menzione: *L'anglais tel qu' on le parle. Le Vrai Courage. La mariée du T. C.* (1899) *Pieds nickelés* (1895) *Le fardeau de la liberté* (1897) *Franches lippées* (1898) *Le seul bandit du village* (1898) *Daysy* (1902) *L'affaire Mathieu* (1901) *Captif* (1904) *Triplepatte* (1905) *M. Coromat* (1907) *Le danseur inconnu. Le peintre exigeant* (1910) *Le petit café* (1911) *On nait esclaves* (1912) *Costaud des Epinettes* (con Athis) (1910) *La cordon bleu* (1920) ecc.

Da consultare: *A. Hermant. Essais de critique* — op. cit. — *D. Oliva. Il teatro in Italia nel 1909.* Milano Quintieri 1910. *H. Bordeaux La vie au théâtre* op. cit. v. I. ecc.

Le petit café. la *donnée* puramente fantastica si presta all'autore per una quantità di osservazioni geniali e sottilmente ironiche sulla vità dei gaudenti e dei nottambuli parigini. L'argomento di questa commedia è noto. *Alberto*, cameriere in un piccolo caffettuccio, riceve ad un tratto una eredità di circa un milione, ma il suo furbo principale, che aveva avuto notizia della buona fortuna prima di lui, aveva provveduto a legare Alberto al suo posto, con una penale di duecentomila franchi. Dopo aver tentato invano di farsi licenziare. Alberto deve rassegnarsi a fare il cameriere dalle otto del mattino a mezzanotte, salvo a fare il vitaiolo nelle ore rimanenti. La posizione è faticosa e feconda di avventure grottesche, che sono sfruttate dall'autore. con uno spirito sottile, che fa pensare a Mark Twain. La particolarità di Tristan Bernard è di muovere sempre da una situazione strana e paradossale. per estrarne tutta l'ironia celata, tutto l'impreveduto stupefacente ch'essa comporta.

Così nel *Pollaio*, un altra delle sue commedie più applaudite, ci troviamo di fronte a due uomini; l'uno sazio di buone fortune amorose, condannato a non poter mai riposare; l'altro. eternamente digiuno del dolce peccato, per quanti sforzi egli faccia in contrario. Sono le piccole incongruenze di cui formicola la vita. e che non sfuggono all'occhio sagace e allo spirito arguto del brillante scrittore francese.

* * *

R. de Flers G. A de Caillavet.

R. de Flers e *G. A. de Caillavet*. (1) hanno tenuto per un quindicennio lo scettro assai remunerativo della commedia leggera: essi hanno ricondotto il *vaudeville* al tipo di commedia *vaudeville* dal quale esso era

---

(1) R. de Flers è nato a Pont-l'Evèque (Calvados) nel 1872. Nel 1896 pubblicò una novella *La courtisane Taia et son singe vert* e un volume di impressioni *Vers l'orient*. Seguirono altre raccolte di novelle di carattere particolarmente spirituale che preannunziano il suo teatro. composto quasi tutto in collaborazione con G. A. de Caillavet.

Esordirono con alcune operette: *Chouchette, Les travaux d'Hercule Le sire de Vergy, Monsieur de la Palisse*. Nel 1903 dettero una graziosa commedia *Les sentiers de la vertu* e *La Montausier*. Seguirono

uscito, con qualche tentativo di risalire alla commedia vera e propria: una commedia più sottile, più caricaturistica, più fantastica della commedia di costumi e di caratteri. La morte immatura di uno dei due soci ha disciolto la azienda prosperosa. Non si hanno tutte le fortune ad un tempo.

I primi frutti di questa collaborazione famosa annunciavano già negli autori l'intendimento di trattare la farsa in maniera più moderna ed aristocratica, richiamandola, cioè, alle sue migliori tradizioni.

La commedia *vaudeville*, fu concepità dal Labiche e dal binomio Meilhac-Halévy. Lo scopo di codesti maestri era stato di produrre dell'allegria. Essi vi riuscivano in due maniere: con la pittura comica degli ambienti e dei caratteri e con la combinazione comica degli avvenimenti. Quest'ultimo procedimento fu poco a poco isolato e amplificato dai loro successori.

Laddove Labiche e Meilhac si erano contentati di un equivoco, e di una ripetizione di situazione, i loro imitatori raddoppiarono, quintuplicarono, decuplicarono gli effetti. Tra le loro mani il *vaudeville* divenne sempre più meccanico ed inverosimile. Il comico della osservazione, che aveva negli altri un posto preponderante, scompariva senza lasciar traccia. (1).

Degli spiriti colti e sottili come il de Flers e il de Caillavet dovevano presentire che il pubblico, stanco di tanti imbrogli complicati e inestricabili, avrebbe gradito un ritorno all'antico, Scrissero così *Chouchette*, *Les sentiers de la vertu*, *L'ange du foyer*, dove il riso scaturisce di bel nuovo dall'urto impreveduto delle idee, dalla rivelazione imprevista dei ca-

---

L'ange du foyer (1905) *La chance du mari* (1906) *L'éventail*, (1907) *Le coeur a ses raisons* (1907) *Le roi* (1908) *L'amour veille* (1908) *L'âne de Buridan* (1909) *Le bois sacré* (1910) *Primerose* (1911) *Papa* (1911) *L'habit vert* (1912) *La belle aventure* (1913).

G. A. de Caillavet nacque a Parigi nel 1869. morì nel 1915. Anch'egli. come il suo collega, fu giornalista e collaboratore del Figaro, Esordì con una *bluette*: *Colombine*. Scrisse qualche altro atto unico, concentrando poi la sua attività nell'opera sociale col de Flers, al quale lo univa una affinità singolare di temperamento.

Da consultare: *R. d. F.* e *G. d. C.* di Cesare Levi in Riv. Teatrale italiana, a. 1915 – Maggio *H. Bordeaux La vie au théâtre* op. cit. v. I e II. *D. Oliva. Il teatro in Italia nel 1909* op. cit.

(1) Cfr. *E. Fleg: A propos de « L'ange da foyer »* in Revue d'art dramatique et musical — 20ᵉ année, 25 Avril 1905.

ratteri, dall'ironia divertente delle situazioni. L'inverosimiglianza cede il posto alla fantasia, e talvolta perfino — perchè non dire la parola? — alla poesia.

Sarà onore di de Flers e di de Caillavet di averla introdotta per la prima volta nel *vaudeville.* Altri avrebbero potuto schizzare, a stretto rigore, la graziosa caricatura di *Sigismond des Oublies,* l'uomo moderno che ha bisogno di un *home* a condizione che non sia il suo: immaginare la *Marianna Claudin,* la donna elegante che non è mai a casa propria e che non incontra il marito se non qualche volta presso terzi: disegnare in qualche tratto la figura spirituale di *Chouquette,* piccola cocotte inesperta, cui occorrono i consigli di una donna onesta per imparare a conquistare gli uomini. Altri avrebbe saputo forse disegnare la graziosa Giacomina di *Amore veglia,* che per ripicca verso il marito tenta di ingannarlo e non vi riesce, o la protagonista di *Papa,* che fidanzata ad giovanottone di campagna, finisce con l'innamorarsi invece del padre di lui, un vitaiuolo brillante sebbene stagionato... Ma ciò che essi non avrebbero posseduto, e che è invece proprio a de Flers e de Caillavet, si è l'atmosfera poetica nella quale si muovono, a certi istanti, tutti questi personaggi, il lirismo spirituale del quale essi sono soffusi e che ricorda talvolta lontanamente Marivaux e Musset.

Nelle prime commedie — le migliori — restiamo anzi sorpresi da tanta grazia settecentesca, da tanto candore malizioso, che non è altro — in fondo — se non una raffinata furberia degli autori: ma tant'è: il sottile fascino che da esse emana non può esser dissipato che a mente fredda, questa decisa avversaria dell'opera di teatro.

Spogliando allora tante delicate e brillanti concezioni dal manto iridescente di colori che le avvolge, noi ci accorgiamo come tutto in esse sia vacuo e fittizio. Delle ali splendenti della farfalla non resta sulle nostre dita che polvere impalpabile. Ma quale sciupìo di energia cerebrale per giungere a quel punto! quale brio, quale spirito, quasi sempre di buona lega, piacevole, sincero, pungente ma non troppo, birichino con giudizio!

Prendete *Il re,* che ha divertito e diverte tanti pubblici anche non volgari, e ditemi se non sia vero ed

umano quello sciorinamento di vanità e di piccoli egoismi del mondo politico repubblicano, messo in subbuglio dall'arrivo di un qualsiari re esotico! Prendete *I sentieri della virtù*, dove le dame facenti professione di scrupolo morale sono le prime a lasciare il loro mantello... E l'*Abito verde* con la sua satira dell'Accademia, mira di tutte le ambizioni, conforto dei vecchi parrucconi incapaci e risorsa di Tizi spuntati fuori all'ultimo momento non si sa di dove, per effetto delle biliose competizioni e dei maneggi sotterranei?

Tutto questo piccolo mondo si agita vivo, sorridente; enuncia giudizi che sono paradossi, paradossi che sono verità: poi ad un tratto si raccoglie intenerito mettendo a nudo la bontà di un animo angelico: e le buone damine dai palchi spremono qualche lacrimuccia e applaudono di cuore. Ora questa fruttuosa collaborazione è spezzata. Povero de Caillavet! Bisognerà inventarne un altro pel sollievo di tanta umanità sofferente. A meno che Roberto de Flers non si senta di poter continuare da solo la ditta... Staremo a vedere...

* * *

S. Guitry

Sacha Guitry (1) è forse l'ultimo prodotto del *boulevard* parigino in fatto di commedia leggera; il *dernier cri* di quello spirito artificioso e oltranzista che forma la specialità del preteso centro del buon gusto e della raffinatezza estetica. Nulla in lui, al contrario del Renard e del Courteline, che si riattacchi alla tradizione classica della commedia di caratteri o di costumi. Ascoltando le sue commediole sbarazzine, così ricche di *verve* satirica, e scintillanti di un brio tutto di parata, noi proviamo la medesima impressione di decadenza pro-

---

(1) Figlio del grande attore francese Lucien Guitry ed attore egli stesso. Dirige un teatro di Parigi, rappresentando in unione alla moglie i propri lavori. È uno dei beniamini del pubblico parigino.

La sua produzione è gia abbastanza numerosa: *La clef* (1907) *Le scandale de Montecarlo* (1908) *Le Veilleur de nuit* (1910) *Un beau mariage* (1911) *Jean III* (1912) *La prise de Berg-op-Zoom* (1913) *La pélérine écossaise* (1914) *Faisons un rève* (1916) *La jalousie* (1918) *Le mari la femme et l'amant* (1919) *Béranger* (1920).

fonda del genere comico che nel genere drammatico ci produce un dramma di Bernstein o di Coolus. Anche in Sacha Guitry, la ricerca del nuovo, dell'inedito, dello *chic*, dell'*épatant*, ha ottenuto l'effetto di mandar a male tante qualità innegabili di commediografo : la finezza dell'osservazione, la facoltà innata di dar vita a tipi e macchiette, l'arguzia spontanea dell'artista ch'è anche uomo di mondo.

Quasi tutti i suoi lavori hanno uno spunto puramente d'eccezione, e via via che ci incamminiamo verso la soluzione, noi avvertiamo lo sforzo che l'autore compie per far eseguire a quelle sue piacevoli marionette le smorfie calcolate, dalle quali, col sicuro intuito ch'egli ha della scena, si ripromette il successo. Ho parlato di marionette ; e che altro sono, verbigrazia, quelle creaturine fragili ed evanescenti, alle quali egli si contenta di conferire appena una apparenza di vita ; e che paghe di aver volteggiato un istante innanzi allo specchio della nostra sensibilità non ci lasciano altro ricordo di loro da quello di un sorriso svanito ?

Caricature, fors'anche, qualche volta; piccoli schizzi grotteschi, tracciati da un Forain del paradosso, cui la ingegnosità della composizione fa perdonare la vuotaggine del contenuto e la superficialità del disegno.

V'ha alcuna delle sue commedie che gareggia arditamente con la farsa, in quanto egli non si perita di ricorrere, per attirare la risata, alle combinazioni di palcoscenico più arrischiate : tali *Le veilleur de nuit* e *Jean III*.

In altri lavori, uno spunto meno malsicuro sostiene l'autore a mezza costa dal precipitare sullo sdrucciolevole pendio, e sono i lavori nei quali si rivela l'artista delicato e spirituale, tutto sfumature impalpabili, in una — ahimè — collo scrittore cinico e spregiudicato, autentico figlio di una società corrotta.

Un beau mariage, che si inizia con gli scrupoli morali di un giovane povero, al quale vien proposta in matrimonio una ragazza ricca, come nel famigerato lavoro del Feuillet, si conchiude invece in una maniera insospettatamente cinica, innanzi alla cui originalità, Abele Hermant, che passa maestro in ma-

teria, cade addirittura in estasi: il giovanotto apprende che la ragazza ha avuto un passato, e si decide immediatamente per le nozze.

La prise de Berg-op-Zoom si fonda sopra una situazione graziosissima; una bella donnina maritata si reca dal commissario di polizia perchè la liberi dalla ossessione di un corteggiatore petulante; e si trova di faccia al corteggiatore stesso, il quale non è altri che il commissario in persona. Anche *La pélérine écossaise*, sopra una trama di una futilità sconcertante, insegue partiti comici di indubbia efficacia. In complesso, e checchè possa pensarsi della frivolità del contenuto, queste commedie rivelano nel Guitry una personalità tutt'altro che banale, un temperamento *sui generis*, paradossale, stravagante, se volete, ma simpatico. Il giorno in cui egli vorrà applicarsi a far dell'arte sul serio, potremo attenderci da lui i migliori risultati (1).

* * *

All'infuori da questi scrittori si cade nella farsa pura, *vaudeville*, impropriamente detta tra noi *pochade*, un *articolo* eminentemente francese, che ha avuto il suo momento di voga tra l'ottanta e il novecentodieci, facendo le spese di due terzi almeno del repertorio drammatico e soffocando sotto le sue grasse risate molti onesti tentativi di arte sincera e razionale. (2).

Da una diecina d'anni, sembra che i gusti si siano

---

(1) Tra i novissimi umoristi si dice un gran bene di *Pierre Chaîne*, che ne *L'étrange aventure de M. Martin Pequet* (1920) ha realizzato una indovinata parodia ironica del melodramma. È scrittore di sagace intuito e di grande finezza. Aveva di già dettato *Bagnes d'enfants* e *La petite Roque*.

Anche *Fernand Nozière*, autore di *Les quatre coins* (1920) si è applicato a stabilire una specie di unione tra la commedia e il *vaudeville*, a presentarci in un movimento di farsa una materia di una qualita, più delicata, una commedia psicologica dalla quale non sia estranea l'osservazione diretta e il movimento delle idee.

(2) Il *vaudeville* era quella commedia in cui venivano introdotti *couplets*. Deriva il suo nome dalle canzoni di un tal Oliviero Basselin, vissuto alla metà del XV secolo, chiamate *chants de vaux de Vire*: pubblicate in volume da Jean des Hous, queste canzoni furono dette, per corruzione, *vaudevilles*. Il primo di essi risale al 1540, anno in cui, fu rappresentata la *Commedia delle canzoni*, seguito di *couplets* scuciti. Ora la prosa ha preso il suo posto: alle canzoni che rompevano la monotonia del dialogo, si sostituiscono le trasformazioni, gli equivoci, e le situazioni salaci.

andati modificando: la farsa scollacciata, buffonesca, a base di intrighi e di *qui-pro-quo* non ottiene più che scarse simpatie: la commedia leggera con qualche pretesa artistica dei de Flers, dei Guitry, dei Gavault, ne ha preso il posto. Non è certo estranea a questo mutamento di gusti, l'opera costante, benefica di alcuni critici autorevoli, i quali si sono adoperati a *smontare* le macchinose gonfiature degli autori in voga, e a mostrare quanta volgarità scurrile quanta falsità umana si celasse sotto le apparenze brillantemente allettatrici dei *vaudevilles* alla moda. Assenza completa di caratteri, eccitamento artificioso delle più basse passioni, mancanza assoluta d'ogni concezione della vita: ecco le caratteristiche più spiccale di un genere che nato con Labiche, è andato via via degenerando attraverso i Keroul e Barré, i Bisson, gli Henne quin, i Veber, i Feydeau, i Gaudillot, i Sylvane e Artus ecc.

Citare altri scrittori e ricercarne le opere sarebbe fatica vana: di questo genere è tutto detto quando si afferma che esso nasce dal proposito di divertire con qualunque mezzo, ad esclusione di quelli artistici.

Pure, a certuni fra coloro che si dedicarono a siffatta impresa non fa difetto ingegno fertile, virtù creativa e spirito di buona lega, sì che il loro intristire nel basso padule della speculazione economica eccita un vero senso di rammarico. Del

G. Feydeau

Feydeau (n. 1862), ad esempio, van rammentati *Il germoglio*, *Le dame de chez Maxim*, e *L'albergo del libero scambio*, che costituiscono quasi dei modelli del genere, in cui gli incidenti si svolgono con una logica ed una chiarezza di vedute degni di miglior causa. Il Feydeau è anche l'autore di *Champi gnol suo malgrado*, di *Occupati d'Amelia*, di *Monsieur chasse* e di *On purge Bébé*, dove la gaiezza e la fantasia si alleano ad una abilità prestigiosa nel maneggio dell'intrigo. Ma anche la tecnica della farsa degenera presto nello sforzo, come lo spirito piacente di certe situazioni degenera nel turpiloquio.

A. Bisson

Alessandro Bisson ha anch'egli la sua fisionomia. Per il carattere delle sue commedie allegre si riannoda più specialmente al Labiche e al Gondinet, dei quali possiede maggior fan-

tasia inventiva, minor originalità nella creazione dei personaggi.

La specialità di Bisson è di creare situazioni aggrovigliate, di una stravaganza che vi forza irrimediabilmente al riso: poca o punta pornografia, una pittura arguta, se non fedele, dei costumi contemporanei e di alcune loro incongruenze: principale fra esse il divorzio. Non pochi lavori del Bisson sono rimasti famosi: *Le député de Bombignac* (1884) *Les surprises du divorce* (1886) *La famille Pont-Biquet* (1892) *M. le Directeur* (1895) *Jalouse* (1900) *Le controleur des wagons lits* (1898): non di rado egli vi si eleva fino alla satira. Alla sua penna feconda si debbono una cinquantina almeno di commedie e *vaudevilles*, che fecero la delizia dei nostri padri, alcune delle quali non saranno forse dimenticate. Nacque nel 1848 e morì nel 1912.

L. Gandillot

Léon Gandillot (1862-1912) dal suo primo successo di *Femmes collantes* (1896) sino A *La tortue* (1896) è stato uno degli autori comici più in voga. Sarcey lo ammirava molto, Lemaître lo mise financo accanto a Courteline. Nessuna originalità, tuttavia, nelle sue situazioni; ma soltanto un umorismo di buona lega ed uno spirito indiavolato. Si rammenta di lui: *Il sottoprefetto di Castel Buzard* (1893) e *La tournée Ernestin* (1892).

La sua carriera si chiude con un dramma: *Vers l'amour*, nel quale palesava buone attitudini anche per la scena seria, che la morte ha troncate.

Ma il *vaudeville* è ormai, come dicemmo, sorpassato nella sua forma tipica, di *vaudeville* a imbroglio, degenerazione, a sua volta, della commedia latina; la quale peraltro, si raccomanda per ben altre virtù di concezione e di dialogo.

Il merito di averlo spodestato spetta per buona parte alla commedia ironico-sentimentale, che conta tra i suoi più noti cultori il de Croisset, il Picard, il Gavault, il Berton, il de Waleffe, il Rivoire, il de Gorsse.

Tra essa e la commedia umoristica, sarebbe assolutamente impossibile una demarcazione netta. Possiamo dire, con un esempio un poco volgare, che la commedia *rosa* sta alla vera commedia come un palazzo di cartapesta sta al suo modello di pietra: nel

senso che tutto più o meno in essa mostra di stare al suo posto: caratteri, svolgimento, spirito informativo: manca, in realtà, la vera sostanza d'arte, che si estrinseca nella osservazione diretta della vita, e nella interpretazione particolare dell'umanità.

Talvolta si rende oltremodo difficile, per i profani, il distinguere l'abile falsificazione dall'opera originale, la mistificazione dalla sincerità, l'orpello dall'oro. La *comédie rose* o *larmoyante* non è una fra le ultime testimonianze di un'epoca che accorda tutto alle apparenze, nulla alla sostanza. Uno dei criteri più esatti, per accertare, in caso di dubbio, la natura di certe opere ibride, consiste nell'esaminare la soluzione. Nella commedia truccata il lieto fine è, direi quasi, d'obbligo. Un buon matrimonio è ancora quanto di meglio il fertile spirito inventivo dei Gavault e dei de Croisset ci riserba per indennizzarci del convenzionalismo seminato a piene mani nel corpo dell'opera.

— Il n'est pas jusqu'au répértoire du théâtre de Madame — scrive il Doumic, qui n'ait reparu sous les espèces de la comédie rose... L'ingénue, au lieu de la robe de mousseline et du ruban de pensionnaire, y porte un costume de tennis; mais sous ses airs de petite fille mal élevée, elle est demeurée pareillement souriante et niaise „.

P. Berton

Un antesignano della commedia puramente sentimentale, può a buon dritto chiamarsi il *Berton*, per la sua famosissima *Zazà*, (1898) ancor oggi idolo dei pubblici domenicali, fatica di un uomo che conosceva il suo mestiere, abile mescolanza di tutti quegli elementi che si impongono ad una massa che non guardi troppo pel sottile. La sua trama è troppo nota perchè valga di soffermarcisi sopra (1).

P. Gavault
T. de Croisset

Tra gli scrittori più recenti, rammentiamo il Gavault per *Mademoiselle Josette ma femme*, *L'ideé de Françoise*, *La petite chocolatière*, *il de Croisset* (2) *per Courtisanes*, *Feu*

(1) *Pierre Berton* (1842-1912) attore ed autore drammatico, lega anche il suo nome a *Le bestemmie di Cadillac* (1865).
Non piacquero troppo *Didier* (1868) *La tempète* (1880) *Lina* (1889) *Les Chouans* (1894) *Yvette* (1901) *La belle Marseillaise* (1905) *La rencontre* (1909) *Mioche* (1902).

(2) *Francis de Croisset* è belga, nato a Bruxelles nel 1877. Anch'egli

sous les cendres e *Le coeur dispose,* la *De Gressac* per *La passerelle,* il de *Waleffe* per *Je ne sais pas quoi* e *Le friquet,* il de Gorsse per *La gamine:* lattemiele condensate ad uso delle giovinette ingenue che vedono ancora la vita color di rosa e si commuovono alla solita vicenda dell'amore contrastato e dell'ideale infranto.

Sarebbe ingiusto, tuttavia, il disconoscere gli sforzi che questi egregi signori hanno compiuto per rinverdire e dare apparenza di novità a situazioni fruste e irrancidite: non per nulla sono passati dei lustri dall'epoca di Feuillet buonanima e di papà Ohnet. Gli eletti dell'amore sono in oggi, per contrasto, dei vecchi scapoli con molti fili d'argento nei capelli; e sono per lo più le ragazze, divenute alla lor volta ardite e impertinenti, ad effettuarne la conquista. Non trovereste, pure per reazione, genitori più liberali di quelli odierni; nè mariti più corrivi. I vecchi pregiudizi sone caduti come un castello di carte al soffiare di questa anarchia leggiadra che in veste di scetticismo e di paradosso lievemente si insinua e fa la sua strada, nè più nè meno delle grandi correnti morali ed intellettuali del secolo.

La ragione sta tutta in una furberia lungimirante degli autori, i quali speculano sulla particolare predisposizione degli spettatori raccolti in una sala di teatro.

Il pubblico a teatro, l'ha detto il de Caillavet, sta sempre per l'amore contro la società, per il prodigo contro il ragionevole, per la fantasia, contro i principi: sta contro sè stesso, contro tutto ciò che durante la giornata gli sembra rispettabile e fondamentale.

---

iniziò la sua carriera con dei versi: *Les nuits de quinze ans* (1898) e con un atto *Qui trop embrasse* (1899) Al teatro si dedicò interamente dopo qualche scorribanda nel giornalismo. Ecco i suoi lavori: *Par politesse* (1893) *L'homme à l'oreille coupée* (1900) le cui rappresentazioni furono interrotte dalla censura. Il lavoro, rimaneggiato, fu ripreso col titolo: *Une Mauvaise plaisanterie: Je ne sais pas quoi* (1901) con M. de Waleffe, *Ch rubin* (1901) interdetto anch'esso dalla censura, *Les deux courtisanes* (1902) *Le paon* (1904) *La passerelle* (1902) con M.me Gressac, *Par vertu et consentement mutuel* (1902) *La bonne intention* (1905) *Le bonheur mesdames* (1905) *Le tour de main* (1906) con Tarride — *Savoir faire* (1907) *Feu sous les cendres — Le circuit* (1909) *Le coeur dispose* (1912) *Le vautour* (1915).

È di una abilità consumata nel dialogo sentimentale e nel taglio delle scene. Il suo vero nome è Francis Wiener.

Per questo, la commedia gaia non può mai morire: essa risponde troppo bene alle esigenze della gran massa del pubblico borghese, quella che a teatro non cerca null'altro che un piacevole allettamento dei sensi: e vi saranno sempre, in ogni tempo, dei mestieranti abili, i quali sapranno trarne partito.

Ci converrebbe ora tracciare un profilo di alcuni singoli scrittori; del Gavault, ad esempio; analizzatore delicato dei sentimenti femminili, nelle loro sfumature più languide, del Rivoire, indagatore beffardo dei contrasti psicologici e delle vanità mascoline, e via di seguito. Ma il risultato non francherebbe certo la fatica di addentrarci in una produzione così varia e sterminata.

Dopo tutto, questi commediografi sono degni di molte attenuanti. Ricordate Molière?: " C'est une difficile entreprise que de divertir les honnêtes gens "

5) Il verismo in Italia.

A) Condizioni del teatro italiano.

Le condizioni del teatro in Italia, al momento da cui prendiamo le mosse, presentano allo sguardo di chi non ami soffermarsi alle sole apparenze, uno fra gli spettacoli più sconfortanti che un popolo artista, finalmente ricomposto a nazione, possa offrire a sè medesimo. Una moltitudine di pennaiuoli da strapazzo, tra i quali, a pena quà e là, alcuno men trascurabile, se non altro per la onestà delle sue intenzioni, si slancia d ogni parte all'arrembaggio del carro di Tespi, illudendosi, pel facile consenso dei pubblici disorientati, di aver conseguito la palma di durevole vittoria : garrula, tediosa ed ingombrante schiera, per gran parte già dimenticata, che non tarderà ad essere totalmente sommersa nell'onda dell'oblio, sola giustiziera dei peccati di simile natura.

La seconda metà del XIX secolo risuona tutta di lamenti e di concioni sulla decadenza del teatro nazionale, sulle sue cause e sui mezzi più acconci a fomentarne la rinascita, o per essere più esatti, la nascenza. Persino il Governo del nuovo Regno, chiamato in veste ufficiale a consulto intorno alla culla del neonato mostricciattolo, fu indotto a largire nel poppatoio lo sterile latte dei suoi concorsi e dei suoi premi : ma il ragazzo, nonostante le cure assidue è venuto su gracilino e sbilenco, non rassomigliando' punto a sua madre, come tutti i prodotti di un incrocio ibrido e malcerto.

La verità è che un vero e proprio teatro nazionale, l'Italia non ebbe mai. Basti riflettere come l'intera letteratura drammatica, o quasi, dell'ottocento, continuando il secolo precedente, fu in noi riflessa e di pura imitazione. Vivaci ingegni e geni addirittura quali il Leopardi e il Manzoni poterono nella lirica

e nel romanzo piegare la derivazione forestiera ad esprimere concetti universali e profondi, modi di vita e di pensiero particolari al loro ambiente e alla loro razza; ma quando qualcuno dei medesimi volse le sue cure al teatro, non seppe infondere alla materia fredda il palpito di gioventù e di ardore che la rende viva nei secoli. Gli è perchè il teatro, forse quanto nessuna delle arti sorelle, può dirsi l'espressione tangibile e sintetica dell'anima di un popolo, gli è perchè esso non può vivere anche di veri individuali, come la poesia, la storia, la filosofia, bensì richiede la partecipazione assoluta dello spirito di una società e di un'epoca. Un classicismo ed un romanticismo di maniera, importati, se non nelle loro origini, nelle loro manifestazioni più recenti, furono la cappa di piombo sotto la quale i migliori ingegni nostri mortificarono le loro energie e la loro genialità (1). Shakespeare e Schiller riscaldavano di generoso entusiasmo il buon Pellico, ottimo patriota da quanto meschino trageda, e il Delavigne e l'Hugo servivano da modelli al primo Marenco che il neoromanticismo faceva consistere nell'innesto dell'arbitrario e dell'inverosimile sull'annoso ceppo della compassata tragedia classicheggiante. L'elenco delle produzioni drammatiche dell'epoca non è che un succedersi di nomi a fatica esumati dall'oblio polveroso di qualche cronaca medievale, pretesto unico, il più delle volte, alla ripetizione stucchevole delle medesime combinazioni melodrammatiche del romanticismo d'oltralpe.

I nostri non seppero mettervi in più se non un patriottismo di maniera, che nonostante la sua natura ideologica ed artefatta, riusciva pur al solo nome di patria e di libertà a sollevar le platee deliranti. Non altrimenti, al lume della critica, vanno spiegati i trionfi di Arnaldo Niccolini, che pure sortì vigoria d'ingegno e senso vivo delle tradizioni, del Brofferio, del Tedaldi Fores, del De Cristoforis, del Dall'Ongaro.

L'evoluzione del dramma italiano, o per essere più esatti, scritto in lingua italiana, si compie nel

(1) Il Croce si chiede con fondamento di causa, nell'inizio del suo studio critico su Arrigo Boito, se la letteratura italiana abbia avuto nel periodo detto romantico un vero romanticismo.

XIX secolo, dalla tragedia classico romantica, derivata dai tedeschi con incrocio di classicismo alfieriano, al dramma storico e poscia al dramma romanzesco (1). Il mutamento non è repentino nè assoluto, e nondimeno osservabile. Esso sta a testimoniare quella evoluzione degli spiriti che conduceva in Francia da Dumas padre, dal Delavigne, dal De Vigny, al Dumas figlio, all'Augier ed al Ponsard.

Tra costoro si inserisce tutta la produzione macchinosa equivoca e lacrimatrice dei Pixérécourt, dei Bouchardy, dei Ducange — destinata a trovare fra noi imitatori poco men che pedissequi nel Cosenza, nel Giacometti, nel Chiossone e nel Castelvecchio. Di Paolo Giacometti è da ricordare, tuttavia, come in qualche opera accenni a riprodurre sentimenti umani e passioni vive, tal che non indarno vuolsi vedere nel suo *Il poeta e la ballerina*, e singolarmente ne *La morte civile* (1861), la sua cosa migliore, un ponte di passaggio fra il dramma romanticheggiante e la commedia a tesi di Paolo Ferrari.

Ma a produrre tale risultato non fu scarso nè lieve il lavorio compiutosi nel campo della pura commedia, ove le tradizioni paesane, affermatesi preponderantemente sul nome di Goldoni, ebbero agio di resistere più a lungo all'inquinamento straniero.

È superfluo dire che commedia nazionale non avemmo ed aver non potevamo; sibbene una rimessa a nuovo dei modelli del maestro, a seconda dei mutati costumi e più sovente dei pessimi gusti delle platee. Quì almeno, nella pittura dell'ambiente e dei caratteri, le tendenze regionali e lo spirito vivo del popolo hanno campo bene spesso d'entrare in gioco, ed è somma ventura ché almeno di quanto è apprezzabile nell'opera del Nota, del Giraud, del Bon, del Martini, possiamo attribuire il merito al genio nostro.

Si nota una certa tendenza oggi, fra gli scrittori, a rimetter di moda Vincenzo Martini, e ciò forse da quando suo figlio Ferdinando, in una elegante pre-

---

(1) cfr. *Guido Mazzoni. L'ottocento* — Vallardi — Milano Cap. VIII. *P. Gibelli : Breve storia del teatro italiano* Soc. edit. Milanese 1909 — Milano — *I. Acclive = Pagine d'arte drammatica*. Pescara Casa ed. abruzzese — 1909.

fazione alle commedie di lui, mise in rilievo come la commedia dell'Anonimo fiorentino, segnì un punto nella storia del teatro italiano, " sì perchè riconduce sulla scena quanto di buono era nella vecchia commedia, sì perchè indovinando gli intenti nuovi dell'arte, non più annuncia la commedia nuova, ma le apre addirittura la via „ (1).

Ed in realtà, nella maniera di questo scrittore, vissuto nell'ultimo cinquantennio della tranquilla Firenze granducale, non è difficile scoprire in germe tutte le qualità tutte le audacie tutte le astuzie dell'autore drammatico moderno. Il *tipo* classico e un poco ristretto della commedia goldoniana, bonaria, familiare, tutto riserbo e tutto sussiego, accenna a sciogliersi in pieghe meglio ampie ed armoniose: il linguaggio della passione vi fa capolino con accenti più umani e vibranti. L'ambiente stesso si trasforma: è sufficiente a provarlo il primo atto del *Cavaliere d'industria*, rappresentato nell'atrio di un palazzo, la sera di un gran ballo, audacia degna di un Fabre e la dipintura di certi ambienti patrizi colta dal vero, con tutto il corredo dei loro costumi e dei loro caratteri. A mal grado della apparente semplicità di mezzi di cui si giova il Martini, ci accorgiamo ch'egli ha conosciuto lo Scribe, con tutto il congegno architettato delle sue sorprese e dei suoi effetti, ed è questo il difetto principale dello scrittore, non avvertito da coloro che fanno di lui un puro e semplice continuatore della semplicità Goldoniana. Gli è che a reggere senza intreccio o quasi un monumento quale *I quattro rusteghi* o *La locandiera*, fa duopo ben altro senso della umanità e ben altra virtù d'arte nativa, da quella del modesto Anonimo fiorentino.

Che se una felice pittura di costumi ed una certa festività di dialogo bastassero da soli a formar materia d'arte imperitura, la trilogia di *Ludro* del Bon, *Le Miserie di Monsù Travetti* del Bersezio ed *Oro e Orpello* di Gherardi del Testa dovremmo tenere per altrettanti capolavori e non sono.

---

(1) Commedie edite e inedite di V. Martini, pubblicate per cura del figlio Ferdinando — Firenze, Le Monnier 1876.

* * *

Per la commedia italiana adunque, agli albori dell'unità nazionale, non v'era salute tra la superficialità delle rielaborazioni paesane e la insincerità delle imitazioni straniere. Il teatro francese — scrive il Mazzoni (1) — vive in centinaia di personaggi che hanno ossa e polpe e spirito e che incarnano in sè la società che li produsse, talmente da poter far fede ai posteri delle sue condizioni reali e ideali ; noi, qualunque ne fossero le cause, non sapemmo per gran parte che imitarlo ; e ne imitammo così i modi del dipingere come gli stessi soggetti dipinti, onde venimmo a togliere ai posteri un documento verace della società italiana dell'ottocento „.

P. Ferrari

Il giudizio dei posteri ha già messo nella giusta luce l'opera di *Paolo Ferrari*, apparso ai suoi tempi un restauratore del teatro italiano, messo alla pari col Dumas e con l'Augier, e preconizzato immortale.

Formatosi nel periodo più intenso del risorgimento italiano, quando gli scrittori sentivano intera la loro missione politica e civile, egli ebbe virtù, singolari pel suo tempo, di tecnico della scena e intuito istintivo del drammatico. L'impronta della stirpe egli reca nello stesso praticismo dei suoi convincimenti morali che lo persuase a rispettare idee e pregiudizi correnti della società, anche quando appaiono censurabili, poichè essi contengono in sè la loro ragione d'essere di difesa sociale. La sua discendenza egli dimostra ancora con l'amore pel gran maestro veneziano, dal quale egli ha derivato non poco di buono e se non altro lo spunto per la migliore delle sue commedie.

Ciò nonostante il complesso dell'opera sua non appare dotato di quelle qualità brillanti che sopravvivono al tempo. Perchè ? C'è anzitutto una ragione pregiudiziale, di cui tratteremo più oltre, che tocca la natura intima dell'ingegno italico ; ve n'ha un'altra che deriva dal talento proprio del Ferrari, incapace di ben fondere e ridurre ad unità la moltitudine di

(1) Op. cit. p. 968.

correnti letterarie ed estetiche che si incrociavano nel nostro paese, a mezzo del secolo decorso. Soltanto al genio è dato astrarsi dalla propria epoca e riflettere l'universale pur rimanendo nel proprio tempo. L'ingegno mediocre è sballottato di continuo nella imitazione delle varie tendenze e finisce con l'essere trascinato da esse.

È luogo comune ricordare, a proposito del Ferrari, i commediografi francesi del secondo impero, con le loro utopie morali, l'abuso della tesi nel dramma, ed il falso concetto naturalista che li ispira. Il genere ormai stereotipato della commedia dialettica e moraleggiante non riceve, invero, da lui alcun impulso ed alcuno spirito di novità. L'astrazione determina in lui il carattere dei personaggi in luogo di esserne determinata. La mancanza poi, di una vera e propria genialità, impedisce al Ferrari di dominare la massa delle sue osservazioni, alcune delle quali non superficiali e non ispregevoli, e di farne balzar viva, almeno, la sua personalità di pensatore e di scrittore, come avviene nel Dumas.

Fra la massa anonima dei suoi personaggi : fantocci rappresentativi di sentimenti e di idee dominanti dell epoca, imperativi categorici incarnati come li chiama il Croce, due o tre figure al più ci si presentano vestite di carne e d'un poco d'ossa, e sono quelle che il Ferrari si è trovato belle e pronte nella tradizione storica, quali il Goldoni e il Parini ; tutto il resto è combinazione ed alchimia, gioco di scacchi sapiente, in cui il virtuosismo scenico non riesce a dissimulare la deficienza di sincerità e di estro poetico.

E quanti altri morti ! Il buon Gherardi del Testa *ninfea piccoletta sopra le acque stagnanti del diluvio celtico*, come ebbe a chiamarlo il Carducci, invano si regge sul tremulo stelo del dialogo, contrapponendo al togato idealismo borghese del Ferrari la bonomia paesana del piccolo proprietario toscano. Ristrettezza di concezione e frivolità di osservazione danno alle commedie di lui un senso di chiuso e di gretto che dà il soffoco. E che altro ci offre l'opera di Riccardo Castelvecchio e di Valentino Carrera, un altro che non seppe far servire l'imitazione del Goldoni se non a scopi utopistici di educazione delle plebi e che per

troppo abbassarsi fino a loro ne prese la mentalità e i concetti ?

Ah! v hanno anche i proverbi di Ferdinando Martini, meschinuzza oasi in tanto deserto, che pur sanno il de Musset!

Quanta prosa in questi ultimi epigoni della scuola romantica, camuffata da naturalista, in omaggio ai principi di filosofia e di estetica che cominciano a farsi strada nella società *fine di secolo*!

P. Cossa

Dovremmo riandare quanto si disse a proposito del movimento pre-naturalista in Francia, per mostrare come *Pietro Cossa* si illudesse alquanto, ritenendo di faro pera *verista*. Senza aderire alla tesi di chi volle vedere addirittura in lui un campione del dramma romantico (1), questo è innegabile, che il Cossa si riattacca, in un certo senso, alla generazione dei romantici hughiani, tipo Niccolini, prosaicizzata attraverso il Ponsard e l'Augier.

La sua concezione del dramma storico o tragedia che dir si voglia, progredisce, tuttavia, nel senso, che egli si studia di rispettare viemmeglio la logica umana nella condotta dei caratteri e nello studio dell'ambiente, ma rimane pur sempre indissolubilmente legata alle tradizioni della scuola nella particolare ricerca degli effetti e nel colorito generale degli episodi.

Così, sono evidenti gli sforzi che il Cossa, sulla scorta dei nuovi canoni di estetica naturalista, compie per isvincolarsi dalla artificiosità declamatoria e ideologica dell'epoca che lo precede, e quando vi riesce, come in qualche luogo del *Nerone* e della *Messalina*, egli giunge a rendere con tocchi felici e commoventi dei lembi di anime. Sciatto, inelegante, lo è fino alla scorrettezza, fino alla volgarità: le sue costruzioni drammatiche sono povere di vita intima, da quanto scarse di elemento poetico e fantastico. Tutto vi è barcollante, senza caratteri decisivi: i suoi personaggi, macchinette insensibili semoventi sono indifferenti a tutto, commettono delitti senza averne coscienza, e questo produce l'indifferenza degli spet-

---

(1) Luigi Tonelli - L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia. Sandron-Palermo.

tatori, i quali non vengono commossi nè per bene nè per male. (1)

I suoi pretesi capolavori storici ci producono l'effetto, oggi, di scenari pittoreschi, ma frammentari, cui manca l'afflato lirico e drammatico ispiratore; quello che forma la bellezza imperitura del *Giulio Cesare* o dei *Cenci* di Shelley.

A renderci indulgenti, tuttavia, verso il povero Cossa basterebbe confrontarlo con coloro che, ahimè, si trovarono in sua compagnia a dettar drammi storici, nell'ultimo gusto romantico o romanzesco di quell'epoca; vale a dire Leopoldo Marenco, Felice Cavallotti, Pietro Calvi e Giuseppe Giacosa, per dire soltanto di coloro cui la fama fu meglio benigna. Dell'opera di costoro non potrebbe esser meglio detto di quanto scrive lo Scarfoglio, (2) ch'essa manda nell'aria un gran fetore di putrefazione. Non saran certo le chitarronate concionatrici dell'autore di *Nicarete*, nè le smancerie idilliache dell'autore di *Celeste* o il medioevo di cartapesta del *Fratello d'armi*, ad illuderci che l'Italia avesse ancora un dramma. " Pare che chetate le preoccupazioni politiche... si aprissero le porte di un ospedale di pazzi, e una gran turba di imbecilli e di furiosi e di allucinati, se ne sparpagliasse per tutto il novissimo reame... L'Italia si era fatta, si doveva fare il teatro italiano .. Ma il teatro italiano non veniva.

Quale dunque la cagione? Sarà assolutamente vero che *tutti quanti scriviamo siamo un branco di asini?* che *la nostra coltura è misera*, e che *l'arte scenica, secondo le consuetudini moderne* è, *più che altro un mestiere?* (3)

* * *

Di un siffatto, infelicissimo stato di cose, che col proceder degli anni si è andato appena attenuando, possiamo scorgere un duplice ordine di cause, attinente, il primo, alle condizioni politiche, sociali ed

---

(1) Antonino Velardito - Il verismo - Piazza Armerina 1882 p. 239.
(2) *Il libro di Don Chisciotte* - 2 ed. Firenze - Quattrini 1911 p. 168.
(3) Scarfoglio op. cit. - passim.

intellettuali proprie del momento; il secondo alle condizioni generali dell'arte nel periodo che abbiamo impreso ad esaminare; l'ultimo, infine. alla intima natura spirituale del popolo e della razza.

L'opera eroica e tumultuaria, che mercè il favore degli eventi, condusse alla ricostituzione dell'Italia ad unità, non poteva e non avrebbe potuto compiere il miracolo di costituire un saldo spirito nazionale. Per lungo tempo ancora, dopo la costituzione del regno, i vari spiriti regionali, cresciuti nel millenario isolamento di lingua, di costumi, di interessi, dovevano opporre una passiva resistenza agli sforzi cementatori, per verità assai timidi e scarsi, che venivano dal governo centrale e dagli organismi nazionali. La nostra istoria politica ed artistica si compendia adunque per più di un trentennio, nella cronologia di questi tentativi, seguiti da progressi non sempre vivi e duraturi. e accompagnati da rinfocolamenti di rancori e di diffidenze. Orbene, se v'ha genere letterario che esiga pel suo fiorire, ed abbiamo avuto occasione di accennarlo, la piena partecipazione morale ed intellettuale dell'intera razza, questo è il teatro. Non si parla dalla scena, ad un popolo assembrato, delle eterne verità del sentimento, non si agitano i problemi fondamentali della morale, del costume, del diritto, se ai concetti svolti nell'azione drammatica non corrisponda il consenso più o meno unanime della folla: quel consenso che rendeva sacri come un rito nazionale i drammi di Eschilo, e alla Francia, avida di rinnovamento, rendeva particolarmente accette le satire sociali di Beaumarchais.

In ogni tempo l'arte del teatro fu considerata quale una tribuna, dalla quale l'anima di un popolo si esprime a mezzo dei suoi interpreti più alti e più degni. L'Italia indugiantesi fra le beghe del parlamentarismo affarista e fra le diffidenze del suo regionalismo pervicace, non poteva esprimere da sè alcuno che le parlasse un linguaggio universalmente noto e impersonasse i dissidi di una coscienza in formazione. Le sole voci sincere — e lo vedremo — nascono isolate — con carattere spiccatamente provinciale: nell'anima e nelle tradizioni locali ritrovano esse quella forza che sarebbe venuta loro a mancare se

avessero presunto di parlare in nome dell'intera nazione.

Siciliana è la poesia rustica del Verga, come veneziana è la bonaria psicologia del Gallina e milanese, nei suoi caratteri e nelle sue derivazioni, insino l'arte verista di Emilio Praga. Ed allora, quando ci si vuol strappare dal dialetto o della semplice ispirazione regionale, per far opera italiana, s'ha da ricadere inevitabilmete nell'imitazione d'un teatro straniero, che al difetto di vita piena ed esuberante, sopperisce almeno, esso, con una unità di sforzi ed una concordia di propositi, rispondente a tradizioni lungamente accumulatesi nella secolare evoluzione del suo spirito.

Lo disse Ferdinando Martini, e sollevò al suo tempo un nugolo di discussioni e di polemiche, che l'Italia non poteva e non avrebbe potuto avere un teatro suo proprio. Come in tutti i paradossi, v'ha anche in questo, un fondo inconstrastabile di verità, che ci studieremo di porre in luce (1).

Va detto tuttavia, a consolazione del nostro paese, che l'epoca medesima in cui questi sforzi furono compiuti, si presentava pochissimo propizia allo sviluppo dell'opera d'arte geniale, quella che rappresenta le tendenze e l'ideale d'un'età. "Nei periodi di transizione quale è il nostro — scrive il Butti (2) — per la varietà dei gusti, dei caratteri, delle teorie, non è possibile una unità qualunque, sia essa politica, sociale, morale o religiosa. Le grandi classi distinte per costumi, per idee, per forza, quasi più non esistono : lo spirito di casta si è ridotto, nel suo complesso, a qualche stupido rispetto per qualche formalità esteriore. Tutto, nel colossale lavorio di trasformazione, che si sta svolgendo, è rimasto spostato, scombussolato, confuso : religione, morale, filosofia „.

L'incertezza di queste tendenze, l'assenza di questo unico ideale, i quali fanno sì che l'arte non possa

---

(1) Fin dal 1885 Tullio Fornioni, con evidente partito preso, dichiarava l'Italia addirittura negata alla letteratura teatrale. Mario Pilo ne l'*Estetica* gli dava ragione, e Salvatore Barzilai faceva altrettanto. La polemica si riaccendeva ancora una volta nel 1902 quando V. Morello, ne *La Rivista Tedesca* e ne *La Nuova Antologia* affermava che il teatro italiano, mancando di continnità nella sua evoluzione e di alcuni caratteri essenziali, non poteva avere tradizione. La discussione attrasse nel suo seno anche E. Strinati, G. de Martino, D. Lanza ed altri.

(2) *Nè odì nè amori* - Milano - F.lli Dumolard 1893.

rivolgersi ora se non a gruppi ristretti, separati e diversi; se ha creato il presente stato di povertà di tutto il teatro contemporaneo, tanto più doveva agire sul magro svolgimento dell'arte drammatica italiana; alla quale pure non sono mancati, come avremo agio di vedere, fertili ed elette intelligenze, non indegne di confronto coi migliori fra coloro che condussero il teatro del loro paese a fama europea.

Ma v'ha, a nostro modo di vedere, un altro argomento che dimostra non pure la difficoltà incontrata dagli scrittori italiani del secolo decorso a creare un teatro veramente e propriamente nazionale, ma eziandio la impreparazione fondamentale ed intima del popolo nostro a creare il dramma e la tragedia, intesi questi come la suprema manifestazione di conflitti spirituali e l'indice della evoluzione delle coscienze nel campo morale politico e sociale.

Tale argomento è desunto dalla natura istessa della razza, quale, pur attraverso la varietà di vicende storiche e le diversità di caratteri provinciali, è possibile riconoscere a base dell'aggregato nazionale odierno; natura in cui uno speciale individualismo pratico anzi empirico, predomina su gli altri moventi, improntando di sè tutti gli atti della vita comune su su fino a invadere la sfera della condotta morale.

Le difficolta materiali e spirituali durate dal popolo d'Italia durante lungo spazio di secoli, mentre fuori altre nazioni avevano conquistato già una certa libertà di pensiero e di azione, hanno costretto questo popolo ad una specie di ripiegamento interiore, ad una mortificazione delle sue virtù critiche e combattive, abituandolo ad un singolare abito mentale di adattamento e di conciliazione: mirabile equilibrio, che riesce a fondere in sè medesimo le più disparate tendenze, armonizzandole in un ideale supremo che non è nè scetticismo nè fede austera, nè indifferentismo assoluto nè passione irriflessiva, ma di tutti comunica e si nutre.

Ora appar chiaro che se un tale eclettismo sentimentale ed intellettuale riesce a smussare le asprezze e le eccessività proprie alle manifestazioni incomposte dell'anima e dell'intelligenza, deve condurre altresì a quel singolare stato di quietismo morale, a quella specie di impassibilità larvata che il buon

Orazio, anima italica se ve ne fu mai al mondo, esprimeva col suo *nil admirari*.

Quando sulle rovine morali e materiali dell'impero romano, il genio latino ebbe a raccogliere in sè i germi della rivoluzione spirituale che doveva trasformare il mondo, sentì il bisogno di concentrare ogni suo sforzo nella elaborazione e nella consacracrazione del nuovo verbo rivelato agli uomini, ed intraprese l'opera immane come una missione. La teologia, la scolastica, la propulsione teorica e pratica data al cristianesimo durante uno spazio di tempo due volte millenario, sono lì ad attestare la grandiosa vitalità del suo spirito, assommatosi per intero in una idea, che doveva costituire in pari tempo la sua gloria e la sua ferrea prigione. Custodi dell'ortodossia e della tradizione, cristallizzate in formule immobili ed immutabili, gli spiriti italici non avvertirono la cappa di piompo di cui essi stessi si erano avvolti e che inceppava loro ogni libertà di movimento e di pensiero. Passarono essi, così, daccanto ad ogni progresso etico e scientifico, ad ogni evoluzione dello spirito, che pur essi con l'intuizione geniale dei loro singoli individui avevano preparato, senza partecipare attivamente al movimento ascensionale delle collettività e del pensiero.

Non sono frutti del pensiero italiano nè la reazione protestante del XVI secolo, nè la scuola del neo-criticismo tedesco, nè il movimento filosofico razionalista che servì di preparazione alla rivoluzione francese; che anzi tutti gli sforzi della filosofia italiana dal 600 ad oggi — poche eccezioni fatte — sembra rivolta a tentare una conciliazione tra i nuovi veri rivelati nel campo scientifico e metafisico, e il puro dommatismo della religione cattolica.

Col volger dei tempi la stessa identità della coscienza religiosa, estrinsecantesi in riti e ordinamenti pratici, mirabilmente adattati a tutte le necessità della vita materiale ; la dedizione piena e volontaria dei credenti a questa grande istituzione trascendentale e umana che li accompagna con le sue cerimonie dalla nascita alla morte, e che se da un lato lega in modo indissolubile la sua facoltà di critica e di volontà, rende sempre possibile il perdono dell'errore e della colpa : dovevano offrire un terreno estre-

mamente propizio allo svilupparsi di quelle virtù di adattamento e di conciliazione cui accennammo pocanzi.

Riusciamo a spiegarci per tal modo come la psiche singola e quella collettiva dei popoli italici si mantenga presso a poco estranea a quei profondi turbamenti che hanno sconvolto a varie riprese la coscienza dell'umanità. Il conflitto fra gli istinti e il predicato morale della coscienza, fra la carne e lo spirito, fra l'ideale e il reale, che fu ed è tanta parte della vita affettiva intima della razza anglo sassone e della razza slava, si trova già risoluto nel modo più semplice ed ovvio dalla nostra coscienza. Prendiamo ad esempio l'adulterio, la deviazione morale e sociale che ha fornito e continua a fornire il più largo contributo ai dibattiti e alle costruzioni filosofico giuridiche del teatro odierno: esso, per lo meno in quanto è conflitto e rimorso per la femmina adultera, deve essere ben sconosciuto alle donne della nostra razza, se esse appresero da natura l'arte di così perfettamente conciliare i loro doveri di spose tenere e pudiche, con quelli di amanti magnifiche ed assetate di sempre nuove lussurie. Lo disse mirabilmente Arrigo Beyle: Les femmes en Italie, avec l'âme de feu que le ciel leur a donnée, reçoivent une education qui consiste à peu près uniquement dans la musique et une quantité de mômeries réligieuses. Le point capital, c'est que, quelque pêché qu'on commette, en se confessant il n'en reste pas de trace.

E ancora: “ La grande superiorité de l'Italien est e de s'abbandonner sans arrière-pensée à l'énergie de ses sentiments naturels „

All'intelligenza, dunque, di codeste amabili e discrete peccatrici potrà parere un non senso la tragedia che si dibatte nell'anima di Hedda Gabler fra le necessità di una vita domestica che la nausea, e le aspirazioni spirituali della sua cerebralità raffinata. Se Nora avesse veduto la luce sotto il bel cielo d'Italia, non avrebbe probabilmente sentito il bisogno di acquistare la libertà intima del suo spirito a prezzo di una dolorosa rinunzia.

Si obietterà che purtuttavia drammi ne avvengono nella vita reale fra noi, che potrebbero esser assunti o officio d'arte; e che pochi popoli da quanto il nostro

possono vantare il tristo primato del sangue e della colpa. Ma a ben guardarvi per entro, questo triste catalogo di umane miserie deve apparirci come la ripetizione anonima e brutale di due o tre moventi originari e posti assai in basso nella scala della animalità: ira o vendetta o brutale malvagità, o offesa del sentimento egoistico della proprietà e dell'onore. L'omicidio per vendetta, o la punizione del flagrante adulterio o l'aggressione bestiale, sono testimonianze accidentali di un istinto primitivo, che il processo di evoluzione sociale tende ad escludere dalla vita civile, e che rivelano la mancanza, appunto, di quei freni morali intorno a cui si impernia ogni conflitto della coscienza. Non diremo pertanto, ch'essi non possano, sin nella loro cieca brutalità, esser oggetto di osservazione artistica, ma dovremo convenire che la loro riproduzione ci mantiene in una sfera d'arte inferiore; da quanto inferiori sono le passioni che di siffatti drammi furono i moventi.

Se noi vorremo, adunque, far opera più eletta e superiore, non riproducendo meccanicamente, sibbene interpretando la vita nelle sue linee direttive, facendoci eco dei problemi intellettuali morali e sociali che la agitano, noi ci troveremo a cozzare contro lo spirito indifferente e frammentario del nostro popolo sul quale le correnti di pensiero innovatrici offrono scarsa presa e che respinge da sè il dubbio e il dissidio, fonte per altri di intima tragedia, avendolo superato in virtù del suo spirito pratico di adattamento.

Popolo di facili e generosi entusiasmi il nostro, da cui non si scompagna, pur nei momenti più critici, quel senso di prudenza e di responsabilità che mette in guardia dai passi falsi e valuta le conseguenze estreme dell'atto e sa intravvedere nel tempo stesso le conseguenze della probabile vittoria, come quelle della possibile sconfitta. Non importa ad esso di rendersi ragione dell'intima natura delle cose e del loro reciproco rapporto; per questo il suo spirito, a differenza di quello tedesco, (1) è volto più all'esterno che all'interno.

“ L'anima italiana — scrive il Croce — tende — naturalmente — al definito e all'armonico. „

(1) Cfr. Hegel - Filosofia dello spirito - trad. Novelli pag. 65.

Impulsivo e pratico: ecco nella sua apparente contraddizione il carattere del popolo nostro, cui così a torto viene dagli osservatori superficiali rivolta la taccia di sentimentale e di romantico.

Ma codeste medesime qualità che fanno dell'italiano un individuo eminentemente positivo e attaccato al suolo su cui cammina; che consentono al suo spirito la tranquillità nella fede e la spensieratezza nella incredulità, debbono offrire, come si è accennato, un campo poco propizio al manifestarsi ed al diffondersi di quelle grandi passioni, di quei profondi antagonismi di razza, di religione, di casta; di quei profondi sconvolgimenti collettivi che formano, diremo così, la base o il vital nutrimento del tragico o del drammatico.

Noi vedremo in seguito, discorrendo le opere del Bracco e del Pirandello, due scrittori che più audacemente di ogni altro osarono esporre sulla nostra scena vicende d'anime individuali e collettive; come codesti insigni artisti siano rimasti non di rado estranei alla realtà umana della nostra vita, disegnando problemi e contrasti vivi soltando nella loro raffinata immaginazione di esteti.

Ma — si obietterà — e il teatro francese? L'accusa che voi movete allo spirito italiano non dovrebbe eziandio rivolgersi a quello francese, che gli è affine per tanti riguardi?

Ecco: per isfiorare semplicemente l'argomento, che richiederebbe ben altra trattazione, noi non neghiamo che l'appunto possa avere una certa parte di vero. Ma noi dovremo riconoscere, d'altro canto, che l'evoluzione intellettuale civile e morale della razza francese, compiutasi sotto l'egida di due principi, l'uno rigidamente accentratore: la monarchia e la fede, l'altro eminentemente distruttore: lo spirito di critica appassionata e ribelle: questa evoluzione dico, maturatasi attraverso vicende storiche specialmente rapide e mutevoli, ha lasciato un campo ben altrimenti aperto al dibattito delle idee e delle tendenze. Conveniamo che in Francia, come altrove del resto, in oggi, la tragedia sia difficilmente realizzabile; resta tuttavia aperta all'attività dei drammaturghi una palestra di indiscutibile larghezza ed efficacia per impegnare lotte di arte e di pensiero feconde.

Dovremo dunque noi italiani ritenerci addirittura esclusi da tale palestra? Il cielo mi guardi da arrivare ad un simile estremo.

V'ha anzitutto un vasto campo di studi d'ambiente e di caratteri, di costumi locali, di psicologia individuale e di gruppo, nel quale niuno contrasterà che possano con frutto esercitarsi i nostri commediografi facendo arte italiana ed esclusivamente italiana.

È il campo, insomma, del nostro mirabile Goldoni, il quale ben conobbe il segreto di diventare universale pur serbando fede a quella sua pacata natura di individualista, mercè la quale egli può muovere come tante marionette i suoi personaggi, ed assistere alla scena ch'essi rappresentano, in luogo di parteciparla, di tuffarvisi per entro con tutto il calore di un partigiano o di un riformatore, secondo che avviene per lo spirito nordico o per quello francese da esso derivato.

Non è da escludersi, in secondo luogo, che il progressivo evolversi dello spirito nazionale e di classe conduca i nostri artisti alla possibilità di manifestare problemi e sentimenti ben nostri prima d'esser di tutti.

E per fare un esempio, anche questioni come quelle del divorzio, dell'antagonismo fra capitale e lavoro, della educazione e della responsabilità delle masse, possono appassionare ed agitare coscienze meglio educate alla vita sociale e meglio fornite di coltura specifica quali le odierne.

Giacchè, sarebbe da stolti il negarlo, per quanto molto cammino si sia compiuto da un cinquantennio a questa parte, una delle cause del nostro marasma artistico va ricercata nella nostra ignoranza nazionale. "Trastullarci ancora — scrive opportunamente il Belloni — con una gridata *genialità latina*, che è improvvisazione e pigrizia, non possiamo, se davvero vogliamo rimettere il nostro popolo nell'altissimo luogo della storia umana: ci bisogna anzi vedere quanto sia il male, e subito medicarlo... Insomma, noi non siamo padroni della cultura, così da poterci muovere con piena libertà per entro i suoi meandri: da aprir vie nuove, da scoprir nuove plaghe, da illuminarla tutta perchè appaia in una più chiara luce. No: siamo costretti nel laberinto delle vecchie strade, e

ci mettiamo pigramente per quelle che gli altri abbiano aperte „ (1).

Non è possibile chiudere questo cenno senza toccar dell'opinione manifestata da Benedetto Croce nello studio *Dispute di critica teatrale* (2). L'insigne maestro napoletano, coerente al principio estetico da lui bandito, si rifiuta di vedere nella inferiorità del teatro italiano qualsiasi altra cagione all'infuori della deficienza di veri ingegni. Mi sia concesso tuttavia di obiettare all'illustre critico che, nel caso concreto, l'applicazione pura e semplice della sua formula si riduce ad un circolo vizioso. Perchè manchiamo noi di veri artisti? Anche senza voler seguire il Taine nella sua ben nota teoria, dobbiamo ammettere che lo scrittore trae dall'epoca e dall'ambiente i materiali ch'egli trasforma poi con la sua fantasia. Quando noi avremo dimostrato che entrambi questi elementi non avevano in Italia caratteri tali da agire in modo energico e sicuro sugli scrittori, avremo altresì spiegato come ingegni tutt'altro che volgari non siano riusciti a costituire una produzione drammatica originale. Gli esempi, citati dal Croce, di *Cavalleria rusticana*, de *I mariti*, de *La figlia di Iorio*, per il loro carattere sporadico, confermano anzi l'esattezza della nostra tesi, vengono a ribadire il concetto che *una quantità anche notevole di opere di teatro eccellenti possono benissimo non costituire un teatro.* E lo dimostra anche il fatto che Verga, Torelli, D'Annunzio non hanno potuto, in fondo, comporre altre opere che a quelle lontanamente si agguagliassero.

Perchè un *teatro nazionale* possa sorgere ed affermarsi occorrono, all'infuori delle qualità d'ingegno negli scrittori, favorevoli condizioni di ambiente e di clima, diremo così, spirituale. Il nostro paese si avvia — indubitatamente — a realizzarle. E l'esame della più recente produzione italiana varrà certo a convincercene.

---

(1) Giornale d'Italia 21 Ottobre 1915 - " L'erudita ignoranza „
(2) in *Problemi di estetica* - Bari - Laterra 1910 p. 155.

* * *

Intorno al 1880 la nuova scuola positiva aveva conquistato in Italia filosofia letteratura politica; dominava le idee in ogni campo dello scibile e dirigeva insino le manifestazioni della vita pratica.

Verismo è la parola più specialmente designata fra noi a caratterizzare quel movimento, che naturalismo fu detto di preferenza nei paesi nordici e realismo nella letteratura francese. Si tratta, in fondo, di altrettanti termini per esprimere la medesima idea.

Rammenteremo al riguardo quanto avemmo ad osservare nel capitolo sul realismo francese, che una rivoluzione letteraria non si afferma mai senza contenere in sè - di già — i germi della rivoluzione successiva: forse in virtù di quella mirabile legge dei contrasti che è una delle ragioni dell'equilibrio nella natura e nell'arte.

Il romanticismo presentava, adunque, allo stato latente, quelle che formarono le caratteristiche dell'arte naturalista: non voleva esso sbandito dalla scena il fardello dell'arte convenzionale? non proclamava una tecnica emancipata dalle strettoie dell'autorità e dei preconcetti? Il sentimento vivo e forsanche prosaico della natura possiamo rintracciarlo senza fatica nel grottesco del romantico Hugo, mentre d'altro canto ci è dato rintracciare coloriti romantici della più bell'acqua nelle opere dello Zola e del Verga, capiscuola del movimento realista neolatino. Ed avremo campo di osservare in seguito, come il realismo abbia lasciato traccie indelebili nel movimento neo-idealista che da esso è rampollato. Non può infatti revocarsi in dubbio, come ben afferma il Tonelli, che nello studio dei fatti naturali ed umani, il nuovo pensiero portava la stessa tendenza dell'idealismo, quella cioè di considerarli nel loro perpetuo movimento, cioè storicamente. (1) È mestieri adunque di inten-

---

(1) Cfr. *L. Tonelli*. La critica letteraria italiana negli ultimi cinquanta anni, Bari-Laterza 1914 p. 161.

derci sul valore di certi termini e di certi concetti, che non è e non può essere assoluto, ma bensì va messo in rapporto con tutti i coefficienti propri all'epoca ed allo sviluppo storico dell'arte.

La ventata di follia positivista che dalle scienze guadagnò rapidamente le lettere, non poteva trovare inerte ed indifferente l'Italia, allora all'esordio della sua vita nazionale ed in pieno fervore di rinascita e di studi. Se i modelli francesi, nella filosofia nella poesia e nel romanzo, furono avidamente letti e gustati, l'imitazione che se ne produsse fra noi non fu così ristretta e pedissequa come nel periodo precedente, valendo essi piuttosto a stimolare molte energie latenti nei canti più remoti della penisola e ad additare la forma nella quale il genio proprio di ciascun paese avrebbe avuto agio di colare la massa di sentimenti e di idee che confusamente si andava agitando.

Sarebbe superfluo riandare il movimento letterario che precedè le prime affermazioni del teatro verista italiano: da Emilio Praga, a cavallo tra l'ultima falange romantica ed il manipolo dei nuovi veristi, a Giosue Carducci, dispiegante ne l'inno a Satana il programma della religione razionalista, programma ch'egli, per buona sorte nostra, fu il primo a non mantenere: da Lorenzo Stecchetti rimatore borghese a Mario Rapisardi, ampolloso e retorico istauratore della poesia scientifica. Intorno a ciascuna delle figure principali, disseminate nei centri del paese, si costituiscono e si sviluppano altrettante piccole scuole rumorose, battagliere, sovente in lotta ed in polemica tra loro, ispirate più da spirito di companilismo che da sincere convinzioni artistiche. E così attorno al Carducci si stringono lo Stecchetti, il Panzacchi, il Betteloni, il Tarchetti, il Ferrari, a costituire il gruppo bolognese, mentre il gruppo lombardo si appoggierà al Tronconi, al Dossi, al Rovetta, al Giacosa ed al Praga: ed il Verga, il Capuana il de Roberto, con la Serao e Gabriele D'Annunzio si paleseranno uniti da più stretti vincoli etnici a costituire una tendenza meridionale. A voler istabilire una cronologia, diremo che le prime manifestazioni del movimento verista si ebbero in poesia; venne poscia la novella e il romanzo, da ultimo il teatro.

Giacinta di Capuana (1879), *Storia di una capinera*

I Malavoglia (1881) di Verga, di poco posteriori, sono i primi saggi del verismo nel genere descrittivo. Sarebbe da stolti negare che l'opera dei Goncourt, del Flaubert e dello Zola, non abbia esercitato un notevole influsso sui nostri scrittori, ma va d'altro canto notato che le origini prettamente locali di questi ultimi sono valse efficacemente a controbilanciare l'imitazione. *I Malavoglia* passano oggi per un capolavoro, a fianco dei più celebrati romanzi dello Zola e del Daudet.

* * *

Ed in Italia, come in Francia, il procedimento è il medesimo: i primi frutti del teatro verista sono riduzioni di romanzi o novelle: *Cavalleria rusticana*, *Giacinta*. È da ascriversi, pertanto, a merito della scuola siciliana, l'aver dato al teatro le sole opere di quel periodo che possano chiamarsi veramente genuine, che non ripetano cioè direttamente la loro origine da modelli stranieri. Ugual ventura non toccò alla scuola milanese dei Traversi, dei Giacosa, dei Praga.

Volendo costoro allargare il campo d'osservazione, che era troppo strettamente paesana nei loro predecessori, e sollevarsi dall'ambiente popolare che quelli avevano specialmente preso di mira, all'ambiente della media borghesía, non riuscirono ad evitare il pericolo dell'imitazione.

L'aver derivato le prime opere drammatiche dal romanzo e dalla novella concepiti sotto la luce naturalista, produsse anche questo di buono, che tutto il teatro falso e convenzionale dell'ultimo periodo romantico e persino quello dei precursori del realismo, quale il Ferrari, rimase tagliato fuori dal nuovo movimento e senza conseguenze per l'ulteriore sviluppo di esso.

Le caratteristiche generali della nuova formula artistica sono simili a un dipresso in tutti i paesi: ed abbiamo già notato come esse altro non siano se non applicazioni al fenomeno artistico del metodo scientifico sperimentale allora in auge.

1. - La filosofia positiva giudica dai sensi; respinge da sè il trascendentale, l'*inconoscibile*: anche l'arte si limiterà dunque alla riproduzione degli atti

e dei moventi umani che cadono sotto la nostra osservazione, rigettando i motivi psicologici mal definiti e tutto quanto forma il substrato inesplorato di una coscienza.

2. La filosofia positiva, spogliando dei suoi veli la natura, vede in tutti gli atti dell'uomo un giuoco di forze naturali meccaniche in contrasto, ed è tratta a disconoscere le entità astratte quali la bontà, la moralità, lo spirito di sacrificio, la carità ecc. L'arte si adopererà, pertanto, a spogliare tutti gli avvenimenti umani del loro lato ideale per mostrarci il predominio degli istinti, dell'egoismo e del male: *homo homini lupus*. Quel fato che dagli antichi ci era rappresentato come una potenza misteriosa regolatrice delle vicende umane e superiore alla vita, i seguaci della scuola positiva, novelli deterministi, hanno posto in noi stessi sotto forma di ereditarietà, influsso di ambiente, concause fenomeniche della gran legge di evoluzione biologica e sociale.

3. Pel positivista il fine supremo d'ogni ricerca è la verità; e l'arte vi dirà che il bello è lo splendore del vero, prendendo per vero tutto quanto i nostri limitati sensi conducono sotto la ferula della nostra esperienza.

4. Il positivista filosofo, affettando di ignorare il fine della vita, ne ammette una concezione diffidente mente pessimista, onde lo scrittore non si fa scrupolo di esporre esempi ed insegnamenti disonesti, di sciorinare tutto il proprio disprezzo per la società e per le istituzioni, persuaso della nessuna efficacia dell'arte sulla condotta degli uomini.

Questo per la sostanza: per quanto si attiene poi al metodo, è ovvio che tutti coloro i quali vollero applicare al teatro la formula del naturalismo, dovettero ricorrere al metodo sperimentale, o per meglio dire *induttivo*, che dalla ricerca del particolare ascende al generale; quando non si fermavano, come scrive l'Oliva (1), al particolare e non lasciavano che i fatti parlassero senz'altro commento, paghi s'erano giunti ad una qualunque rappresentazione pura e semplice della realtà (2).

---

(1) Prefazione a *L'Utopia* di E. A. Butti Milano 1894 - Galli.

(2) " Verga altro non vede di vero che le modificazioni dei nervi „ ***É. Rod: Études sur le XIX siècle*** op. cit.

L'artista pone le sue persone l'una di fronte all'altra con le loro virtù, i loro vizi, le loro passioni, e dal loro incontro, per lo più fortuito, fa scaturire il conflitto.

Si comprenderà di leggieri quale rivoluzione nel campo dell'arte abbia apportato Enrico Ibsen, facendo trionfare la sua formula precisamente opposta a quella induttiva, e così detta deduttiva.

Da quanto si è detto non deve inferirsi tuttavia, che fra l'opera dei veristi francesi e quella dei nostri esista una assoluta identità di forma e di contenuto.

La scuola francese si mostra assai più della italiana ligia ai criteri della documentazione scientifica, della impassibilità, e della concezione pessimista della vita. Poche eccezioni fatte, senti nei francesi più vivo l'influsso delle teorie zoliane ed il bisogno di allargare il proprio campo di osservazione allo studio di ambienti, di costumi, di leggi sociali.

Serpe nelle loro file un amaro senso di negazione e di rivolta che può dirsi ignoto allo spirito italiano, meglio proclive, secondo la sua natura individualista pratica, ad analizzare l'intimità di caratteri singoli e a rifuggire da costruzioni vaste o cervellotiche. E questa analisi è compiuta in condizioni di serenità spirituale, talora non scevra da quella indulgenza che è propria agli uomini che hanno lungamente vissuto e che non saprebbero d'altronde rinunciar mai alla speranza. Lo stesso Praga, nella sua ironia feroce, appare quasi ingenuo di fronte a Becque, e a Descaves. Sbarazzare la forma del dialogo da ogni fioritura malamente detta letteraria e desumere elementi di bellezza e di poesia dall'umile vita che si svolge intorno a noi: ecco pel nostro paese la portata della riforma, quale emerge dal programma posto dal Capuana in testa all'edizione a stampa di *Giacinta*, e dai molteplici scritti in cui questo primo teorizzatore del verismo ha tracciato i concetti della nuova scuola (1).

Sciaguratamente per noi il teatro verista si inizia e si chiude con un unico capolavoro: un atto, poche scene anzi; *Cavalleria rusticana*. Epperò su di essa conviene soffermarci brevemente.

---

(1) Cfr. *Gli Ismi contemporanei* - ecc.

B G Verga - L Capuana, ecc. - Il gruppo siciliano.

Tutto il teatro di Giovanni Verga si contiene in un piccolo volume tascabile di forse quattrocento pagine; eppure un giorno noi andremo forse là dentro a ritrovare la più sincera e più artistica rappresentazione di vita che il nostro teatro abbia prodotto sulla fine del XIX. secolo (1).

G. Verga

Giovanni Verga, catanese, salito in fama per talune sobrie e poderose analisi di centri aristocratici, alternate da sorprendenti pitture di ambienti villerecci, parve trovare ad un tratto la sua via, iniziando con *I malavoglia*, un breve ciclo di romanzi destinati a rappresentare il più compiuto sforzo della nuova arte italiana. E nel 1884 faceva rappresentare *Cavalleria rusticana*, riduzione di una sua novella, apparsa insieme a *La lupa* nella raccolta intitolata *Vita dei campi*. Le poche scene drammatiche corsero trionfalmente tutta la penisola, imponendosi per la vigoria inattaccabile della concezione, e per l'ascendente immediato ch'esse esercitavano sulle platèe.

Nulla è più umile, in apparenza, nè più banale, di questo fatto di cronaca che si svolge in un piccolo villaggio dell'isola: ricordate? Santuzza si è data corpo ed anima a Turiddu; ma il giovane che aveva profittato di lei soltanto per dar gelosia alla gnà Lola moglie di compar Alfio, raggiunto che ha il suo

---

(1) Nato nel 1840. *Eva*, pubblicato nel 1873, è il suo primo racconto d'importanza. La prefazione dà ragione dei criteri artistici da lui seguiti, che oscillano ancora tra il basso romanticismo ed i primordi del naturalismo. A questo periodo appartengono *Storia di una capinera* — *Tigre reale*. Egli fa parte del piccolo gruppo verista che nel 1878, a Milano, dette battaglia per la formula nuova, e scrive egli stesso, nel 1881, *I Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo*. Da molti anni il glorioso vegliardo ottantenne vive ritirato nella sua natia Catania, ove è circondato dalla ammirazione reverente di tutti gli italiani. Le sue opere teatrali sono: *Cavalleria rusticana* (1884) *In portineria* (1885) *La lupa* (1896) *Caccia al lupo* (1902) *Caccia alla volpe* (1902) *Dal tuo al mio* (1905).

Da consultare: L. Russo: G. Verga: Ricciardi — Napoli 1920 — L, Capuana: *Gli "ismi" contemporanei* - F. M. Martini: S. Verga in *Le lettere* — Roma a. 1920 n. 4 — ed in genere tutti gli articoli apparsi in giornali e riviste nel Luglio 1920 in occasione dell'ottuagenario del Maestro.

intento di divenir l'amante di costei, aspira a svincolarsi da Santuzza. Nel paese si ciarla già della sedotta, ció che acuisce il rimorso e la disperazione della fanciulla. Svillaneggiata, umiliata da Turiddu, financo in presenza della sua rivale, ella perde la testa e rivela a compar Alfio la tresca. Quel che ne segue è noto : il marito offeso sfida l'amante a duello rusticano e l'atto si chiude col grido di Pippuzza:

" Hanno ammazzato compare Turiddu! „

Eppure, in queste brevi scene, tutto un mondo si rivela al nostro cuore ed alla nostra fantasia: è la vita di un minuscolo centro di provincia, còlta nei suoi sentimenti, come nelle sue superstizioni, in una sintesi possente, frutto di mille analisi antecedenti.

Turiddu, Lola, Alfio, Santuzza, Gnà Nunzia, cinque esseri reali, veri, definiti, si dibattono e soffrono e sanguinano nella morsa della fatalità che li avvince ed in cui essi credono, comunicando a noi che li vediamo e li ascoltiamo il battito stesso dei loro polsi e delle loro vene.

E poi un dialogo serrato, incisivo, senza orpelli e senza letteratura : che vi senti per entro il martellare affrettato dei cuori nelle circostanze decisive, ed il cozzo delle volontà, e l'ansia opprimente dell'ignoto. In qual modo, con quali mezzi, riuscì lo scrittore siciliano ad offrirci un quadro così intenso e vivente di una realtà addormentata quasi nel fondo della nostra coscienza? Imperniando il suo piccolo dramma su due o tre sentimenti di una potenza indiscutibile per gli esseri alquanto primitivi da lui messi in conflitto : il sentimento religioso profondo fino alla superstizione, con il terrore delle sanzioni divine e l'onta del rimorso ; il sentimento dell'onore familiare, orgoglio di possesso ; la gelosia, da ultimo ; furore di passione respinta ed acre desiderio di vendetta, tosto seguito dal pentimento intempestivo. Son coteste le grandi molle che tuttavia vivono ed agiscono nelle società umane non ancor penetrate e guaste dalle abitudini cittadine e dalle raffinatezze di una pretesa civiltà : son coteste le molle da cui ha potuto e può ancora prender vita la tragedia.

All'infuori di esse non v'ha drammatico, non v'ha arte vera, sincera, grande, che non ricorra alle fonti di nostra razza, il che è quanto dire si tuffi nel ba-

gno purificatore delle nostre memorie provinciali locali cittadine.

Siamo ben lungi qui dal “ pezzo di vita „ come con vocabolo da macello si vollero distinguere queste rappresentazioni di un mondo che apparentemente non va al di là del fenomeno: qui come ben dice il Capuana, (1) non c'è il triviale, ma la passione, la quale esplode in alto o in basso, tra creature popolane o aristocratiche, è cosa elevata, concentramento di forze, complicazione di sentimenti, energia, lotta, catastrofe, dramma insomma.

Non per nulla l'autore ha rappresentato la scena nel giorno di Pasqua, come l'ultimo atto della *Lupa* nel venerdì santo, chè quì l'ora del tempo è parte vivente ed integrante del conflitto, come lo è nella nostra vita. E c'è cose ancora superiori alla stessa vita: parole semplici che per virtù di suggestione discoprono in noi abissi insondati di commozione e d'angoscia, parole come quelle pronunciate da compar Alfio a Santuzza e da Turiddu alla madre prima di recarsi al duello. Fotografia del triviale questa? no: arte grande che si riattacca alle più pure fonti del classicismo.

* * *

Con una percezione siffatta del teatro e con mezzi di una sobrietà così lucida ed incisiva si scrive *La lupa*, che se non realizza il capolavoro anch'essa, gli sta davvicino, conquistando pubblici e lettori alle audacie di un soggetto, che trattato da altri che non fosse il Verga, farebbe torcere il viso dal disgusto e dalla indignazione.

Nel 96, quando il verismo era già in ribasso, incalzato da nuovi ideali estetici e letterari, l'autore de *I Malavoglia* si mantiene fedele al suo programma, dando alle scene questo nuovo lavoro, che a molti parve una ruminazione opportunistica degli elementi e dell'ambiente che avevano trionfato in *Cavalleria*, e che è invece una delle cose più originali e più forti che vanti la letteratura italiana di tutti i tempi.

Anche quì la passione fatale che uccide e che fa uccidere, ma raffinata da tutte le lusinghe che una

---

(1) Gli “ ismi „ Contemporanei, op. cit. p. 183.

inconsciamente perversa anima femminile può spiegare nell'appagamento dei suoi istinti più carnali.

Gnâ Pina, soprannominata *la lupa* per i suoi costumi non illibati, vedova a trentacinque anni e con una figliuola da marito, conserva ancora tutte le attrattive di una figura provocante e tutti gli appetiti di una sensualità appassionata. L'uomo su cui ha messo gli occhi, che le ha fatto perdere la tramontana, è Nanni Lasca “ bel giovane, tenero con le donne, ma piú tenero ancora del suo interesse, sobrio e duro al lavoro, come chi mira ad assicurarsi uno stato „ stupenda figura, realizzata in tutte le sfumature della sua psicologia primitiva: il carattere forse più completo e complicato del teatro di Giovanni Verga.

Le moine di Gnà Pina fan poca presa su Nanni Lasca, che preferirebbe forse Mara, la figlia, con quel ben di Dio che porta in dote : un accasamento sicuro, di quelli che posano un povero diavolo come lui. Gnà Pina lo sa, lo intuisce ; non potendo averlo con altro mezzo, attira Nanni al parentado, ma prima ancora, sfruttando la gratitudine di lui, la sua cupidigia, la sua sensualità di maschio giovane e vigoroso, lo attira ne le sue fauci di lupa avida di preda. E il matrimonio si è fatto, nonostante l'avversione di Mara, vigile e sospettosa, e un'era di benessere si annuncia per la nuova casa : Gnà Pina, assente, dimenticata, impotente a più nuocere col suo influsso malefico. Ma la donna ritorna, come la passione che le arde il sangue, come la fatalità : torna a suscitare i rimorsi di Nanni, la fiera gelosia di Mara, la indignazione dei vicini che sanno. Non è Nanni perduto? Egli lo sente. E come Pina lo provoca : esaltato al pensiero della propria ignominia, afferra una scure e fa giustizia della donna abbietta, strumento inconscio della vendetta umana e divina.

Or voi avvertite di un subito la suprema difficoltà, come la insolita tragicità del soggetto : ma non potete peranco, alla semplice esposizione, rendervi edotti delle mille finezze, delle perfezioni diverse onde la sua cupa bellezza si adorna. Valga una scena, breve come le altre, a rendere il senso di vita reale e profonda in cui si materiano questi contrasti di umanità inferiore, ma non per questo meno viva e degna d'in-

teresse. È la ottava dell'atto primo: Gnà Pina propone alla figlia il matrimonio con Nanni Lasca:

Mara (dalla capanna, ancora assonnata, ravviandosi i panni addosso). Mamma, che volete?
Pina (facendosi forza per raffermare la voce tremante). Ho... che compare Nanni... si è già spiegato infine... Dice che vuole sposarti...
Mara (sorpresa, recandosi le mani al petto, quasi colpita al cuore). Me?
Pina. Te! Non mi far la stupida! Io ho detto di sì... e ora devi dire se sei contenta anche tu...
Mara. Io, mamma?
Pina (masticando amaro). Sei tu la sposa... Sei tu che devi parlare adesso...
Mara (sempre più sbigottita). Che volete che dica? Così all'improvviso!.. Se non lo conosco nemmeno quel cristiano!
Pina. Ah! non lo conosci? Da un mese che è quì a lavorare nello stesso podere!
Mara (smarrita, balbettando). Non ci ho mai pensato con quest'idea!... vi giuro, mamma!
Pina. Bene... ora si è spiegato chiaro... È là, che aspetta la risposta.
Mara (vivamente). No! diteglielo voi!
Pina (dura). No? perchè?
Mara. Perchè non mi marito! Non voglio maritarmi..
Pina (sarcastica). Cosa vuoi fare? la monaca santa?
Mara (c. s). Non voglio maritarmi! Non lo voglio quel cristiano!
Pina (torva). Non lo vuoi? Perchè non lo vuoi?
Mara (fuori di sè dallo sbigottimento). Perchè non può essere... (fissandola con gli occhi in cui balena il sospetto atroce) Sapete bene che non può essere!
Pina (andandole quasi con le mani addosso). Che vuoi dire? Parla chiaro!
Mara (scoppia a piangere). Mamma! Perchè mi tormentate adesso? Che vi ho fatto?
Pina. Ti fai anche pregare! Vuoi che ti preghi io stessa? Sarebbe bella anche questa!
Mara. Lasciatemi andare, per carità! Diteglielo voi stessa, che non può essere questo matrimonio...

Pina. Io ho detto di sì. Dirai di sì anche tu perchè così voglio!
Mara. Voi, mamma!
Pina. Io sono tua madre! Devo dartelo io il marito!
Mara. Voi, mamma?
Pina (incalzandola, fiera e risoluta). Io! Te lo dò io! Lo piglierai, perchè te lo dò io!
Mara (a mani giunte). No, mamma! non lo fate!
Pina. Dovessi trascinarti all'altare pei capelli...
Mara. Non lo fate questo, mamma! non fate questo! Il Signore ci castiga!
Pina (afferrandola per le trecce e guardandola torva viso contro viso) Parla! parla chiaro!
Mara (strillando). Mamma! mamma mia!

È lo stile tutto nervo e tutte cose del Becque, con in più un senso oscuro di dramma che vi avvince irremissibilmente all'azione; dico all'azione, perchè questi personaggi esprimono più che non dicano, con una esuberanza di vita tutta interiore, che giustifica il famoso giudizio dell'Albertazzi: essere cioè il Verga troppo poco italiano per piacere agli italiani. Egli vanta, difatti, forse, più ammiratori fra gli stranieri di buon gusto che non fra i suoi stessi conterranei.

Ed anche dal punto di vista scenico l'impostatura è perfetta o quasi: c'è veramente il cerchio tragico che si stringe, si stringe, sino a chiuder tutte le vie d'uscita, a soffocare, come nei capilavori del teatro classico. L'arte locale si fa qui arte universale.

Peccato che il Verga, come tutti gli artisti coscienziosi, noncuranti del favor delle platee, abbia prodotto poco e di rado. *In portineria*, due atti venuti tra *Cavalleria* e *La lupa* non avevano aggiunto nulla alla sua fama. E difatti, quella istoria sentimentale di una ragazza ammalata, che muore, amando un uomo innamorato di sua sorella, vale più che altro come pittura di un umile ambiente milanese: pittura scialba e mediocre, non sostenuta dall'afflato drammatico delle altre sue opere.

Caccia al lupo e *Caccia alla volpe* sono bozzetti curiosi, frammenti di visioni sceniche, nelle quali l'autore sorride, quasi prendendo a gabbo sè stesso ed il lettore.

Dal tuo al mio è la più complessa e matura opera del Verga, ma sebbene contenga scene di una vigoria sobria e possente non raggiunge la obiettivazione incisiva dei suoi primi lavori.

Da allora in poi il glorioso maestro tace, nella presunzione, forse, che i tempi mutati trovinsi in contrasto con l'opera sua. Ma l'arte genuina, quella che sgorga dall'anima, non ha nulla a che vedere con le etichette di scuola e di generi. Ed il Verga è tra i pochi, tra i pochissimi, che abbiano messo in un opera di teatro dell'anima in luogo della consueta letteratura. Certo il suo pensiero non si leva a spaziare nei campi della conoscenza, nè lo angustiano i problemi così familiari all'epoca odierna: il suo concetto della vita, per colorato che sia di scetticismo e di ironia, non raggiunge mai i vertici della sconsolazione e dell'amarezza, pervaso com'è da quel senso oscuro di fatalismo e di rassegnazione che è la caratteristica della razza siciliana. Ma la tempra sana e vegeta della stirpe che lo ha espresso dal suo seno, si rivela nella sua arte limitata sì, ma semplice, umile sì, ma sincera.

Per questo appunto, l'opera del Verga significò pel teatro italiano l'inizio di un'era nuova; non tanto perchè il genere e l'ambiente così personalmente foggiati da lui fossero imitabili, quando perchè essa insegnò ai nostri scrittori a guardare entro di loro per ritrovarvi il germe della loro *humanitas* regionale ed italiana. E allorquando artisti veri si sono posti su questa via, sono uscite dalla loro penna *La figlia di Jorio* ed *Assunta Spina*: che è quanto dire due fra i più tipici lavori del teatro recentissimo.

Non è esatto, quindi, affermare come fa il Tonelli (1), che *Cavalleria* non si prestava affatto a diventare un vero e proprio modello, su cui le opere future si potessero foggiare, ma è più conforme a verità osservare che mancò a troppi dei nostri la genialità o la volontà di seguire il Verga sull'unica strada che potesse allora condurre a creare un teatro originale.

(1) Op. cit. pag, 235.

* * *

L. Capuana

Uno scrittore, che pur essendo imbevuto della più larga cultura europea, intese il valore di questo principio è *Luigi Capuana* (1).

Romanziere, novelliere, critico, erudito, egli ha onorato ogni campo nel quale ebbe a svolgere la sua lunga e feconda attività; alla scena dialettale ed italiana egli ha legato più di un'opera, degna al tutto di rispetto e di considerazione.

Siciliano di nascita, di temperamento, di abitudini, egli, anzichè tentar di disfarsi di questa natura prettamente provinciale, ne ha fatto pernio, ragion d'essere di tutta la multiforme opera sua.

Legato da affettuosa amicizia col Verga, Luigi Capuana ne ha, si può dire, allargato e completato l'opera, fondendo nel suo temperamento più duttile, più *moderno* forse, la naturale asperità dell'autore di *Mastro don Gesualdo*.

S'egli non ha legato al teatro italiano delle opere caratteristiche, come *Cavalleria* e *La lupa*, è stato fra i primissimi fautori del rinnovamento, imponendo ai pubblici, fin dal 1888, quella *Giacinta* che tanto fervore di discussione e tanto accanimento di critiche doveva destare dell'un capo all'altro della penisola.

Dopo un giro più o meno fortunato pei vari palcoscenici d'Italia, questa commedia è caduta nel dimenticatoio: ma non pertanto essa va additata come uno dei più arditi tentativi di sostituire l'arte al mestiere, la verità, per quanto nuda e dolorosa, all'artificio allora imperante.

---

(1) Nato nel 1839 morto a Catania nel 1915 (29 Decembre).

All'esercizio della critica si addestrò giovanissimo con letture vaste che lo iniziarono alle letterature moderne straniere. Nel 1872, raccogliendo i suoi *Saggi* di critica, esponeva i suoi dogni estetici sulla scorta del Taine e del Brunetière, e poi del De Sanctis, giurando che il genere *tragedia* si era esaurito con Shakespeare e la commedia con Dumas e Augier. Fin da giovane esercitò il giornalismo e la critica drammatica: fu ben presto docente universitario: il che non gli impedì di dedicarsi al romanzo, alla novella, al teatro. Il naturalismo è da lui concepito con una rigorosità scientifica ignota ai suoi contemporanei italiani. Il sentimento appare in lui scarno ed essiccato: ma la sua maniera si allarga col tempo. Il suo capolavoro è forse *Il marchese di Rocca Verdina*: Al teatro Italiano oltre *Giacinta* poco dette di notevole: citeremo *La triste lusinga* (1914) e *Il superuomo*. Pel teatro dialettale vedi oltre.

Con essa, dai costumi popolari dipinti dal Verga, saliamo all'ambiente della ricca borghesia di provincia: Giacinta Marulli, figlia di un piccolo impiegato, venuto in singolar fortuna per i raggiri ambiziosi della moglie, ha tutti i difetti della educazione accurata che si suol dare alle fanciulle di una certa condizione: studia sè stessa, analizza i moti del suo cuore, giudica le sue azioni e le altrui con l'amara saggezza di una donna che ha perduto ogni scrupolo di religione e di morale. A dodici anni un bruto la possedè a forza, ed ella, pur amando violentemente Andrea Geraci, disposto a sposarla ed a dimenticare, non vuole che l'uomo da lei prediletto possa un giorno rinfacciarle la sua macchia. Giacinta sposerà, quindi, un tale conte Grippa, il primo venuto, un mezzo idiota, riservando a Geraci il posto di amante; fiero e strano temperamento di donna, che, noncurante delle censure del mondo e delle minacce di un oscuro avvenire, serba fede all'ostinato proposito della sua morbosa intellettualità. E quanto doveva accadere accade. Stancatosi dopo sette anni di vita in comune con un marito diventato al tutto idiota e pazzo, Andrea dà il congedo a Giacinta, e costei, perduta ogni speranza di trattenerlo, si uccide sotto gli occhi di lui, iniettandosi del curaro nelle vene.

Un dramma? No: piuttosto la storia di una vita, distemperata in cinque atti; grigi, uniformi, tetri sino alla oppressione.

Una crudezza di osservazione implacabile, una lucidità di analisi che non conosce ostacolo, una rapidità di scorci che richiede uno sforzo d'attenzione poco ordinario in teatro: ecco le particolarità che saltano subito agli occhi, rileggendo la commedia del Capuana. Chiudete il libro e le figure di quei tristi personaggi vi perseguitano ancora con la loro maschera sghignazzante, nella quale ricerchereste invano una sola espressione di bontà e di retti sentimenti.

Ma pur nella sua deficienza di azione, la commedia ha fermezza di linee e robustezza di impostazione: l'ambiente provinciale vi è reso con tocchi di grande sobrietà; lo stile agile, nervoso, risponde obbediente all'idea.

Importanza assai minore posseggono gli altri ten-

tativi del Capuana in lingua: quanto al teatro dialettale, ce ne occuperemo a tempo e luogo.

Rimarrà, comunque, un titolo di merito per lui, l'aver dato il senso più proprio e nostrano alla formula naturalista e l'aver messa in valore la ricca miniera di sentimenti, usi, e costumi ragionali.

F. de Roberto *Federico de Roberto*, il romanziere illustre che completa la triade dei grandi catanesi, non ha dato alla scena, sinora, se non due atti singoli, ma uno di essi: *Il rosario* (1911), è da considerarsi un piccolo capolavoro, per intensità di efficacia rappresentativa e genialità di concezione drammatica. Una vecchia signora siciliana, intransigente nei suoi principi autoritari, residuo di feudalità, è intenta a dire il rosario coi suoi familiari, mentre l'unica figlia, scacciata per un fallo commesso, langue nell'abbandono e nell'esaurimento che precede la fine. Da uno spunto così semplice, il poeta sa trarre effetti di una bellezza, di una verità umana incomparabile. Le brevi scene non si leggono e non si ascoltano senza che un'emozione insueta ci stringa l'anima commossa.

Il cane della favola, è un elegante *lever de ridean*. Entrambi ci fanno rimpiangere il forte scrittore di teatro che avremmo potuto acquistare nel de Roberto, se l'insigne autore de *I vicerè* non si fosse mantenuto in uno sdegnoso riserbo dalla scena.

C) G. Giacosa. M. Praga. G. Rovetta. C. Antona Traversi. C. Bertolazzi. S. Zambaldi. R. Simoni: il gruppo milanese. Tendenze varie: G. Baffico. L. D'Ambra. F. Bernardini.

Il torto dei veristi del gruppo settentrionale, accentratosi antiteticamente a Milano, fu di aver avuta troppa fretta nel voler dotare l'Italia di un dramma borghese italiano; cosa che, dato il momento storico ed il nostro livello di cultura, li sospingeva a ricalcare più o meno pedissequamente le orme straniere, sacrificando il loro alto ingegno in opere che, salvo eccezione, sono lungi dal possedere le qualità di una durevole esistenza artistica.

Primi in ordine di tempo furono il Giacosa, il Praga ed il Rovetta, con Camillo Antona Traversi, il quale disertò presto l'arringo della scena: il gruppo venne a rinforzarsi dipoi col Bertolazzi, con Sabatino Lopez, Giannino Antona Traversi, Silvio Zambaldi, Oreste Poggio; per non parlare dei minori. Le sue propaggini si estesero a tutti i focolai di cultura italiana: la metropoli ambrosiana rimase tuttavia il centro irradiatore della nuova tendenza estetica ed il suo centro di sfruttamento commerciale.

G. Giacosa

Giuseppe Giacosa (1), viene considerato dai più come il creàtore del teatro italiano moderno: ma dalla considerazione ammira-

---

(1) Nato a Collaretto Parella presso Ivrea nel Piemonte, l'anno 1847 da Guido, valente avvocato. Avvocato anch'egli, abbandonò presto la carriera forense per le lettere: lo decise a ciò il successo trionfale de *La partita a scacchi* tratta da una leggenda di Huon de Bordeaux (1873) Seguirono *Il trionfo d'amore* (1875) *Il fratello d'armi* (1877) *Il marito amante della moglie* (1879) *Resa a discrezione Il conte Rosso* (1880) *Tristi amori* (1888 *La contessa di Challant* (1891) derivata da una novella del Baudelle, *Diritti dell'anima* (1894) *Come le foglie* (1900) *Il più forte* (1904). Altri suoi lavori di minore importanza sono: *Acquazzoni in montagna – Non dir quattro. Storia vecchia. Chi lascia la via vecchia per la nuova. Luisa. Sorprese notturne. La zampa del gatto, La Sirena. La tardi ravveduta.* Per il teatro dettò anche molti libretti d'opera; scrisse pregiati libri di novelle e di erudizione intorno ai castelli valdostani. Dicitore elegante, diresse la scuola di recitazione di Milano (accademia dei filodrammatici) e fu altresì direttore della Società degli

tiva che i contemporanei hanno nutrito per lo scrittore immaturamente scomparso non va scevra una tenerezza reverente verso l'uomo, le cui elette qualità morali si imponevano col fascino della bontà e della intelligenza. Quale l'uomo, tale l'opera sua: opera calda e illuminata, ricca e vivace, fantastica e reale ad un tempo: espressione di un temperamento sano ed equilibrato che ama sinceramente la vita e che della sua stessa sensibilità raffinatamente dolorosa, sa costituirsi una forza ed una ragione d'arte. Espressione altresì del suo tempo e della sua regione: delicatamente scettica, *frondeuse* in apparenza: eminentemente conservatrice in sostanza, con un fondo mal celato di ispirazione romantica; residuo forse di antiche memorie e di tradizioni cavalleresche sapientemente coltivate.

L'avvocatino Giacosa, fra una pagina e l'altra del codice, nasconde già i fogli manoscritti di quella famigerata *Partita a scacchi* che doveva rivelare agli italiani una volta di più la coscienza della loro sentimentalità lacrimosa. Iniziò la sua carriera come rappresentante autentico della sua generazione e non volle o non seppe da allora in poi rinunziare a questo privilegio che gli conferiva la sua versatile natura, adattandosi in modo sorprendente a tutte le trasformazioni subite dalla moda letteraria durante la sua lunga attivitá artistica. Romantico coi romantici, verista fra i veristi, si cimentò perfino nel campo del teatro di idee: *Una partita a scacchi — Tristi amori — Il più forte* segnano sinteticamente le tappe percorse dal suo spirito fino al punto in cui la morte lo colse, mentre forse egli sarebbe stato ancora in grado di rispecchiare le idee del suo tempo

---

Autori. La sua produzione giornalistica è varia è interessante, essa culmina con la direzione de *La lettura*, tenuta per vari anni. Visse per la miglior parte della sua vita a Milano, e morì nel suo paese natio nel Settembre del 1906 fra il compianto degli italiani.

Da consultare: Sebastiano Sciuto: *Giuseppe Giacosa e l'opera sua* — Acireale 1910 — *Domenico Oliva. Note di uno spettatore* — Zanichelli, Bologna, 1910, *Henry Bordeaux*: *La viè au théatre* op. cit. — *Maurice Muret*: *La littérature italienne d'aujourd'hui* op. cit. — *Benedetto Croce — La letterature italiana della 2ª metà del XIX secolo* Bari - Laterza — *D. Lanza* in *Nuova Antologia* 1904. 4° fasc. *S. Monti. Rassegna nazionale* 1906 — *Ugo Ojetti. Nuova antologia* 1906 — *E. Tissot. Le théâtre de G.*: *Revue latine* août 1909 — *P. Novati*: *G. Giacosa* in rivista di Roma A. 1910 fasc. 1°.

in un loro ulteriore stadio di sviluppo. Ma in tutte queste sue metamorfosi egli non fu mai secondo a nessuno, riuscendo a distinguersi sempre per la forma elevata e perspicua, per la serietà indiscussa degli intendimenti, per quel gusto spontaneo che, come osserva Marie Joseph Chénier, non è altro che un buon senso delicato. Tre o quattro delle sue commedie, ad onta della varietà di ispirazione e di forma, che le fa quasi apparire opere di diversa mano, sono acquisite alla nostra letteratura, corrono con successo i palcoscenici e non nuocciono al nome italiano fuori dei confini della patria.

E pure l'opera sua, come quella di uno scrittore che con lui ebbe tanti punti di contatto, il De Amicis, non si solleva gran che sull'aurea mediocrità: la sua gloria non si giustifica se non colle ristrette condizioni del teatro italiano, e le benevoli illusioni dei suoi panegiristi. Deficienza di originalità e di profondità, si dice. E per giustificare l'asserto si osserva che la produzione drammatica giacosiana, va stranamente errando sì, che a *Tristi amori*, tien dietro — chi lo crederebbe? *La contessa di Challant*, e quindi — chi lo immaginerebbe? — gli ibseniani *Diritti dell'anima*, per poi finire con due commedie veriste: *Come le foglie* e *Il più forte* (1) Ora, bisogna immediatamente sbarazzare il terreno da questa strana teoria, che rappresenta il teatro giacosiano come una linea sinuosa, e priva di costanza e di direttive, contro la quale, non a torto insorgeva lo stesso Giacosa quando affermava di non esser mutato quanto si voleva insinuare (2) Soltanto ad un osservatore superficiale può sfuggire come le trasformazioni subite dalla *maniera* del Giacosa siano piuttosto apparenti che reali, di forma più che di sostanza: come l'evoluzione del suo concetto artistico sia avvenuta progressivamente, senza salti sensibili, seguendo passo passo l'evoluzione delle idee del suo tempo (3) Dal *Trionfo*

---

(1) Tonelli op. cit p. 245.

(2) Secolo XX 2ª annata p. 803.

(3) Applicando il giudizio che combattiamo, Enrico Ibsen, Gerardo Hauptmann dovrebbero essere considerati scrittori privi di personalità perchè rispecchiarono successivamente nell'opera loro tendenze diverse e sovente antagonistiche. Questo può dirsi, che v'ha orginalità di pensiero quando si previene il mutamento dello spirito pubblico: ma di quanti scrittori si può affermare in coscienza ch'essi crearono la loro età senza esserne alla loro volta creati?

d'amore, (75) e dal *Fratello d'armi*, (77) pure espressioni del gusto neoromantico dell'epoca, egli passa difatti a *Il Marito amante della moglie*, (79) testimoniante la voga del proverbio mussettiano, per volgere poi alla commedia borghese sentimentale, tipo Feuillet, con *Acquazzoni in montagna* e *Resa a discrezione*. Segue in ordine di tempo *Il conte Rosso* (80) ma chi non vede come il medio evo di questo dramma cupo e violento sia lontano dalle sdolcinature giovanili de *La partita a scacchi* e come preannunzi l'intenzione realistica che avrà la sua piena espressione in *Tristi amori* (88)? Lasciamo *La signora* di *Challant* (91) che fu scritta per compiacere al virtuosismo di una grande interprete: Sarah Bernhardt; e soffermiamoci a *I diritti dell'anima* (94) coi quali l'estetica del Giacosa volge formalmente a quell'idealismo, che egli conserverà intatto nelle sue ultime commedie : *Come le foglie* (1900) e *Il più forte* (1904), le quali sono tutt'altro che veriste, come vorrebbe il Tonelli.

Una breve analisi delle singole opere potrà confermare l'esattezza di quanto quì affermiamo. Basti fissare, per ora, questa identità del temperamento giacosiano non riconosciuta dallo stesso Croce e che troviamo rilevata dal solo Muret ne la sua *Littérature italienne d'aujourd'hui* (1) quando scrive “ Pour avoir confié un instant sa barque au courant vériste et au flot scandinave, M. Giacosa n'en demeurait pas moins identique à lui même. Aussi bien le retrouve-t-on tout entier, avec sa sereine philosophie faite de charité et de pitié, avec son optimisme souriant, son idéalisme réaliste ou, si l'on prefère, son réalisme idéaliste, avec son clair bon sens, avec toutes ses qualités moyennes, en un mot, dans *Come le foglie*, et dans *Il più forte* „

E che altro è, in fondo, questa tendenza spiccata a tutto comprendere, a tutto assimilare ; questo atteggiamento dello spirito ad una virtù vaga, alla indulgenza ; questo ottimismo fatto più di rassegnazione e di saggezza che non di convinzione spontanea, se non il tratto più caratteristico di quel dilettantismo

---

(1) Perrin - Paris 1900 p. 39.

moderno del quale ci occupammo a proposito del Lemaître? Nessuno — o io m'inganno — ha voluto vedere di proposito nel Giacosa il rappresentante del dilettantismo italiano e rendersi così ragione della incapacità sostanziale di lui a creare un teatro rigorosamente personale. Il dilettantismo fu e sarà sempre il rifugio di tutti gli spiriti un pò molli, incerti nell'arte come nella vita, inetti a concepire fortemente ed a combattere per una fede, sia pur essa errata. Per questo forse, l'opera di un dilettante di alto ingegno apparirà la più squisita, la più completa, la più conciliatrice di tutte le opposte tendenze, non mai la più profonda ed espressiva.

Possiamo così anche spiegarci la fortuna toccata al teatro di Giacosa, fortuna che non varrà a preservarlo dalle ingiurie del tempo.

* * *

Trascureremo di proposito tutta la parte della sua attività drammatica anteriore a *Tristi amori*, e che gli meritò da parte del burbero Carducci il nome di confettiere poetico. È il sogno di un'anima giovanile tenera e fantastica che ama rifugiarsi negli allettamenti di un mondo lontano dalla realtà; sia pur questo il medio evo o l'epoca della cipria e del guardinfante, o quel paese indefinito ove De Musset pone l'azione del suo “ À quoi rêvent les jeunes filles „ La formula letteraria importava allora poco al Giacosa “ Non si cercava di risolvere allora problemi sociali: e si mostrava sulla scena persone oneste (1) „

Fra il 1880 e il 1888, la dura esperienza della vita ed il gusto letterario mutato mettono alquanto nero nel roseo delle sue illusioni: *Resa a discrezione*, è la commedia di questo periodo che meglio serve a segnare la transizione verso una forma drammatica sincera e verso una osservazione più diretta della vita. È bensì vero che a taluno parranno eccessivi quattro atti per dimostrare che quando una donna vuole, può far di un uomo serio un uomo ridicolo.

(1) G. Giacosa — Per un monumento a Goldoni — Discorso — 1805.

Ma il Giacosa, che conosceva il suo mestiere, ha intuito subito il punto debole; e la commedia, difatti, iniziata in tono ilare, spiritoso, spumeggiante, vira di bordo dopo il secondo atto per terminare nel patetico, qualche cosa come del Dumas figlio senza la tesi, condito con un pizzico di Feuillet, buonanima, o di Giorgio Ohnet.

La maestria del dialogo ed il felice studio dell'ambiente, preparano, questo sì, i *Tristi amori*, dove il suo ingegno, ormai maturo, è in grado di fissare il tipo della commedia borghese realista del suo tempo, sulla scorta dello Zola e del Becque, prevenendo anzi gli stessi imitatori francesi di quest'ultimo.

Prendere un fatto comune della vita quotidiana, nel ceto della modesta borghesia; recarlo sulla scena nella sua nudità amara, spoglio di qualsiasi lenocinio di letteratura e di tesi: ecco quando deve essersi proposto il Giacosa, facendo un poco violenza a quel suo temperamento molle e compassionevole di idealista e di poeta.

Ma tant'è, l'uno e l'altro, per nostra fortuna, scaturiscono fuori da ogni punto del triste dramma che sconvolge la famiglia Scarli, temperando la rigidezza dei propositi e l'esclusivismo della formula.

Emma Scarli è l'amante di Fabrizio, sostituto dell'avvocato Scarli. Gli amanti vivono tranquilli o quasi, tra le loro gioie ed i loro rimorsi, quando — è il procedimento classico del teatro realista — interviene un fattore estraneo a turbare le loro coscienze e a determinare il dramma.

Il conte Arcieri, un vizioso equivoco, padre di Fabrizio, ha firmato cambiali false col nome dello Scarli: egli sarebbe perduto e Fabrizio con lui, se quell'eccellente uomo dell'avvocato non proponesse al suo sostituto di salvarlo, facendo fede alla propria firma falsa. Ma Fabrizio non può tollerare che l'uomo cui egli rubò l'onore appaia agli occhi di tutti anche ridicolo, rifiuta, e nel rifiutare si tradisce, rivelando a Giulio Scarli la angosciosa verità. Ad Emma non resta altra soluzione che la fuga. Il marito istesso ne riconosce la necessità e si allontana con la figlia per facilitarne l'effettuazione.

Ma ritornando, egli ha la sorpresa di trovare Emma singhiozzante innanzi alla bambola della sua

creatura: ella non aveva avuto la forza di partire. E Giulio Scarli: “ hai fatto bene, Emma, c'è la bambina. Ora noi siamo due associati ad un'opera utile... e sarà così sempre! Queste cose non finiscono. E si trascinano disperatamente per tutta la vita... „

Pessimismo? No, al contrario, chè dalla vita in comune di questi due esseri martoriati può rifiorire ancora una volta l'amore, e con l'amore il perdono. Questo sembra ammonirci il Giacosa con la sua conclusione dolorosamente rassegnata: un pessimismo che subordina a questo modo i diritti dell'amore alla famiglia, sublima la virtù silenziosa della sofferenza e del sacrifizio, è ben prossimo alle più ardite concezioni dell'idealismo umanitario. Ed in questo senso — lo ha notato il Barbiera (1) — son *realismo* anche *Le Miserie de Monsù Travet e El moroso de la nona.*

Codesti individui non sono cattivi, o cinicamente sfrontati come i personaggi di Becque: il nostro autore li ha amati, ha pianto delle loro lacrime, ha voluto salvarli a tempo dal baratro in cui erano per piombare; non dobbiamo vedere in ciò, come scrive il Bordeaux (2), una testimonianza della sensibilitá italiana, che nei suoi più estremi ardori, conserva un certo possesso di sè medesimo, della logica: il senso dell'ordine? La Nora di Ibsen faceva miglior mercato della sua tenerezza materna.

Restano la forma e l'ambiente volutamente banali, come a delineare maggiormente il contrasto fra la poesia del sentimento e la pròsa delle umili cure di una esistenza modesta: ah! que la vie est quotidienne! esclamava desolatamente Laforgue... “ Filetto venticinque, burro quindici, patate tre... „ così si chiude il primo atto della commedia, insolitamente rapida, per quei tempi, semplice e concisa.

Perchè il Giacosa non ne scrisse altre a quel modo? Egli lasciò che il *tipo* di commedia da lui arditamente acclimatato, passando nelle mani di altri che non possedevano il suo ingegno e la sua versatilità, si tramutasse in uno stampo rigido ed uniforme, ingenerando la noia, anzi la nausea.

---

(1) R. Barbiera - Polvere di palcoscenico - (Note drammatiche) Catania Giannotta 1908 v. I. Teatro italiano, G. Giacosa pagg. 77-106 - .
(2) *La vie au théâtre* (1909-1911) op. cit.

Egli tacque durante più anni, per riapparire mutato nella veste, banditore di idee esotiche che evidentemente non divideva, con un atto unico che fu tra i più discussi dell'epoca: *Diritti dell'anima.*

Un uomo viene a scoprire che un suo intimo parente, suicidatosi in condizioni misteriose, aveva tentato l'onestá della moglie di lui: respinto, non aveva saputo sopravvivere. Una curiosità ardente assale il marito di indagare nel chiuso animo della donna le origini e le ragioni immediate della tragedia: nulla di più logico, e — diciamolo pure — di più lecito. Ma Anna insorge contro la vivisezione della sua anima che vuol compiere Paolo e gli grida il superbo amore che l'avvince all'uomo che seppe amarla fino a morirne. Dopo averla scacciata, Paolo si pente e si avviticchia a lei pronto a dimenticare, ma Anna — stavo per dire Nora — fieramente e sdegnosamente rivendica la propria libertà ed esce dalla casa a fronte alta.

Siamo nel dramma di idee, filosofico: epperò nell'arbitrario, nell'irreale. Al nostro sentimento di latini, quel diritto dell'anima che Anna getta in faccia al marito come uno schiaffo, appare una cosa grottesca, illogica, ingiusta più di un tradimento " Lo amavo, lo amavo. e non ho amato che lui al mondo, e provo il rimorso della mia virtù. Lo sai ora? „ sono le parole di lei. E che aveva fatto quel disgraziato Paolo per meritare un simile trattamento? Nulla noi ne sappiamo. Se questa donna ebbe la disgrazia di innamorarsi di un altro uomo, non ha davero di che vantarsene. E quandò poi essa rimprovera al marito di non aver sospettato, di aver dormito sicuro della fede di lei, di esserle entrato nell'anima per la gran porta, invece che a tradimento (!), essa eccita in noi piuttosto il senso della ripulsione che non quello della pietà.

Di ben altra creta son plasmate le eroine cui Ibsen affidò il compito di combattere contro le menzogne e le convenzioni del mondo.

I Diritti dell'anima restarono un'opera isolata nel teatro di Giacosa; egli intese immediatamente come la rivoluzione compiuta dal grande norvegese non poteva essere accettata fra noi che fino ad un certo punto: nella forma piuttosto che nel contenuto. E

come sempre, furono i francesi a darci la misura ed il tono dell'adattamento del dramma ibseniamo alla intelligenza latina: l'Hervieu, il de Curel, il Bourget, il Brieux.

* * *

Come le foglie, il grande successo italiano dell'ultimo ventennio, è dell'Ibsen veduto attraverso i suoi volgarizzatori tedeschi e francesi e temperato dal gusto italiano per la chiarezza. Ritroviamo quì il nostro caro Giacosa, tutto lieto di poter finalmente espandere in quattro atti lucidi ed aperti la sua vena di poeta delicato e pensoso, di poter accarezzare a suo agio le creature del suo sogno e della sua fantasia, come nel dolce tempo ch'egli popolava di bionde castellane e di sospiri d'amore le fosche torri dei manieri medievali.

Le ideali fanciulle si son mutate in fragili creature doloranti di carne e d'ossa, ed i paggi sentimentali in industriali duri ed attaccati al guadagno; ma che importa, se ancora Massimo, al chiaro di luna, passeggia sotto le finestre di Nennele, impedendole, così, di porre in atto il suo disperato proposito ed offrendole il sicuro rifugio del suo braccio e del suo cuore? Così Giuseppe Giacosa, affronta l'ultimo stadio della sua lunga evoluzione, ricongiungendosi per un tenue filo alle sue tradizioni mai dimenticate e più care.

> Come d'autunno si levan le foglie
> L'una appresso dell'altra, in fin che il ramo
> Rende alla terra tutte le sue spoglie,

così la famiglia dei banchiere Giovanni Rosani, suonata la triste ora dell'avversità, rivela la sua incapacitá fondamentale a prendere un partito ed a rifarsi una vita di lavoro sulle rovine della esistenza dissipata fino allora condotta.

Ma c'è Massimo che veglia; un cugino devoto e laborioso, che tutto si fece da sè stesso. Presso la sua azienda, in Svizzera, Giovanni troverá lavoro per sè e per suo figlio Tommy, mentre Giulia la sua seconda moglie, e Nennele, figlia anch'essa di primo

letto, potranno accudire all'andamento domestico. Ma Giulia, che è una donna svaporata ed incosciente, passa il tempo a dipingere con un maestro svedese che la la corteggia; Tommy va ad indebitarsi al giuoco presso una avventuriera qualunque che vuol tirarlo al matrimonio: solo Nennele, creatura di bontà e di elezione, ma debole, ma smarrita nella sua solitudine disperata, vigila sull'aspra fatica paterna e tenta opporsi allo sfacelo imminente.

Che parte fa in tutto ciò Massimo? Quella dell'uomo provvidenziale, che è forte, che è giusto, che ha sempre ragione e che ragiona sempre bene. Come tale, è seccante un poco per tutti, ed anche per noi che non lo vediamo mai comparire senza un segreto terrore delle sue tirate moraleggianti. Oliviero di Jalin, il suo antesignano, conosceva almeno l'arte di saper prendere le donne: ma lui no, è brutale, è maldestro, e, quando propone a Nennele di diventare sua moglie si ottiene in risposta un bel rifiuto. Il suo amore sincero ha, difatti, tutta l'apparenza della carità. E Nennele, non sentendosi neppur più sostenuta dal coraggio di Massimo, si lascia andare, gli occhi chiusi, alla deriva. C'è laggiù il lago che l'attende, nella notte tranquilla, e nessuno si accorgerá della fuga. Ma no, c'è ancora a notte tarda la buona lampada del padre che veglia: un lavoro supplementare ch'egli, ad insaputa dei suoi, va compiendo nelle ore del sonno, per aumentare gli scarsi redditi della famiglia. Nennele non lo aveva dunque compreso? In questa emozione entrambi si rivelano: i due drammi intimi appaiono e si fondono in tutta la loro intensità dolorosa. Nennele aveva misconosciuto anche il suo Massimo: accanto a lui e per lui potrà ritrovare ancora la felicità. Un soffio di sentimentalismo borghese e patriarcale passa in questa soluzione e ciò nonostante la solleva dalle banali conclusioni familiari alla scena contemporanea.

Per stringere dappresso la realtà — scrive un maestro (1), Giacosa utilizzava questi piccoli particolari segni significativi, in cui i caratteri si rivelano nelle loro stesse sfumature, poi apriva delle pro-

---

(1) *Bordeaux — La vie au théâtre*, II, p. 45.

spettive, come i pittori italiani, sotto una volta di chiostro, o attraverso una finestra aggiungevano un paesaggio: l'attrattiva della natura alle scene che rappresentavano „.

E la caratteristica, questa, del temperamento di Giacosa: la sensibilità poetica nell'osservazione scrupolosa. Analizzate con questo provedimento, le anime ci rivelano profondità intime ed inesplorate, appaiono alla nostra vista con tutte quelle alternative, quei ritorni, quegli slanci che formano il vero fondo umano. È un'arte vaga ed indecisa che non potrà mai attingere le alte vette, ma che ci appare soffusa da una aureola di poesia, quella nebulosità luminosa che sorge dalla terra bagnata, quando il sole la fa evaporare.

* * *

Il più forte, è apparso agli occhi dei più, come un ritorno del Giacosa alla ispirazione del verismo, per un certa sua tendenza ai contrasti violenti e per la forma serrata del dialogo, Eppure esso appartiene al medesimo momento spirituale che creò *Come le foglie*: in ambedue i drammi l'autore, abbandonando lo studio di un fenomeno singolo, come l'adulterio, passa all'analisi di un problema di portata più generale e più alta, quello del rapporto familiare in un periodo di crisi.

Con *Il più forte*, Giacosa iniziava, anzi, timidamente, quel teatro sociale che la morte gli ha impedito di realizzare e che altri avevano già in Francia portato a notevole altezza. Ma il buon Giacosa, carattere dolce e indulgente, non era destinato a riuscire — come non riuscì difatti — nella costruzione di un soggetto così robusto e di così ampio respiro.

Nel conflitto fra il banchiere Cesare Nalli e suo figlio Silvio, pittore, viene ad essere adombrato, difatti, il problema della responsabilità morale nei grandi uomini d'affari, per ricercare se essi realmente possano beneficiare di speciali attenuanti, ovvero debbano venir giudicati alla stregua della onestà comune. Quest'ultima è l'opinione di Silvio, un giovane assetato di idealità pura, come il protagonista de *L'a-*

nitra selvatica, tanto che egli giunge a respingere le ricchezze e la vita in comune con un padre che adora e che l'adora, sol perchè le operazioni d'affari di costui non gli sono sembrate troppo limpide. Per Cesare Nalli è lecito tutto ciò che la legge non può colpire; pel figlio la probità è solo norma a sè stessa. Tutto il dramma è qui. Le vicende ed i personaggi creati dal Giacosa per dare vita scenica al soggetto, abbenchè tengano occupato lo spettatore per due terzi del lavoro, non hanno altro scopo da quello di preparare la spiegazione finale fra i due : spiegazione che, data la fiacchezza e l'incertezza delle premesse, riesce falsa e inconcludente, lontana dalla logica e dalla verità della vita.

Quel Cesare Nalli che ci viene rappresentato come un affarista inesorabile e rapace: dolce invece ed amantissimo coi suoi, non può neppur lontanamente reggere al confronto coi tipi tradizionali degli uomini della sua specie, che il Lesage il Balzac il Mirbeau hanno tracciato a caratteri indelebili.

Sembra quasi che la grandezza di certe figure caratteristiche non possa esser resa se non sotto la sferza della satira. Isidoro Lechat è enorme, è grottesco, è sublime: l'assurdo fatto persona: per questo appare naturale. Il Giacosa ha fatto del suo Nalli un buon uomo, buon padre di famiglia, destinato ad apparire il più debole, di fronte al rigoroso spirito di virtù che anima Silvio Nalli. Ma egli che si proclama il più forte, lo è, almeno, in realtà? No, neppure: chè anch'egli è un piccolo essere chimerico; ragionatore accanito ed ingenuo fino alla ubbìa. Come mai da un Cesare Nalli é potuto uscire un M. Prudhomme di tal fatta?

Ed è vero peccato, chè mai come in questo dramma la mirabile tecnica di Giacosa si era fatta stringente, animata, viva. Il primo atto di *Il più forte* è un capolavoro di pittura d'ambiente: non mai il teatro italiano aveva veduto fino ad allora un dialogo più nobile, più naturale, più sostenuto.

L'artefice era in lui degno di gareggiare coi più celebrati maestri della scena francese.

Lo sorprese la morte, in piena attività letteraria, quando egli si apprestava a dare al suo paese nuovi frutti del suo duttile ingegno.

La storia letteraria, potrà affermare con fondamento che l'opera sua fu scarsa di contenuto filosofico e di genialità creativa, ma non potrà disconoscere il fascino singolare che emana da alcune fra le sue commedie e che lo designa alla riconoscenza ed all'ammirazione dei suoi connazionali. Volere o non volere, egli fu tra noi un precursore, e quanto arduo fosse l'assunto di dotare l'Italia di un tipo medio di commedia borghese rispondente alle esigenze della rinnovata cultura, lo dimostrano gli scarsi risultati ottenuti dai suoi continuatori.

Diamo fiori alla tomba di Parella.

* * *

Il triennio che va dal 1888 al 1890 è stato singolarmente fortunato per la scena italiana, in quanto ha veduto affermarsi gli scrittori più importanti del periodo verista e compiersi l'evoluzione letteraria iniziata dal Verga.

Oltre a *Giacinta* e a *Tristi amori*, videro la luce in questo scorcio di tempo *Le Vergini* e *La moglie ideale*, *La Trilogia di Dorina* e *Le Rozeno* (1891): commedie tutte che se non precedèrono, certo non seguirono a grande distanza il consimile movimento francese. Resta provato, per tanto, che il Becque ed i suoi precursori agirono contemporaneamente in entrambi i paesi, il che vale a scagionare i nostri scrittori dall'accusa di aver seguito pedissequamente tutte le innovazioni che si andavano compiendo di là da le Alpi.

L'autore de *I corvi* costituì, difatti, non tanto il modello, quanto lo stimolo ideale, per un giovanissimo scrittore, che era attratto da una affinità di temperamento e di studi a quella forma letteraria che doveva diventare la fede di tutta la sua vita.

M. Praga

Marco Praga (1), rappresenta fra noi il campione genuino e più autorevole di questa tendenza: la sua fisionomia artistica tutta di un

(1) Marco Praga, è nato a Milano nel 1862 da Emilio Praga, l'illustre poeta di *Il canzoniere del bimbo*, *Tavolozza*, *Penombre* ecc. Al termine degli studi, abbracciava la carriera della banca, nella quale ri-

pezzo, risparmia la fatíca ai critici ed ai biografi di andar annaspando quà e là per ricercare le tappe e le divergenze della sua evoluzione spirituale. Appena ventisettenne, viene in fama con due ardite commedie che contano ancora fra le più solide del nuovo teatro: *Le vergini* e *La moglie ideale*. Una serie di tentativi incompletamente riusciti, getta sul suo nome l'ombra della sfiducia; ma da buon atleta ei si riprende, e dà in pasto ai pubblici altri due o tre lavori, quali *L'ondina* e *La crisi*, che pur non potendo rivaleggiare coi primi per freschezza e genialità di situazioni, si avvantaggiano su di essi per una più matura concezione della vita e per maggior ricchezza di contenuto.

Se per temperamento drammatico deve intendersi quella innata intuizione della prospettiva scenica, la quale consente di dare ai caratteri ed agli avvenimenti quel particolare rilievo che il teatro esige, nessuno certamente, fra i drammaturghi della nuova generazione lo possiede al pari di Marco Praga. Fin dal breve atto scenico intitolato *L'Amico*, avvertite in lui quella padronanza delle idee e della tecnica, quella virtù sintetica di espressione che annunciano il *professionista*.

Educato in pieno trionfare del naturalismo, il figlio del poeta di *Tavolozze*, aveva dovuto succhiare col latte materno il veleno dello scetticismo e della negazione, lo sconforto delle disillusioni perdute: giovane ancora, coi giovani della sua triste generazione, aveva appreso a sorridere amaramente delle

---

mase assai poco. La sua prima commedia, scritta in collaborazione con Virgilio Colombo, dal titolo *Le due case* (1885), cadde clamorosamente. Egli si prendeva, l'anno successivo, una rivincita con *L'amico*. Seguirono *Giuliana* (1887) *Mater dolorosa* (1888) tratta dal romanzo di Rovetta, *Le Vergini* (1889) *La moglie ideale* (1890) *L'innamorata* (1891) *Alleluja* (1892) *L'erede* (1893) e nel decennio successivo *La nonna*, *Il bell'Apollo*, *Il dubbio*, *L'incanto*, *La morale della favola*. Vennero poi *L'ondina* (1903) *La crisi* (1904) *La porta chiusa* (1913) *Il divorzio* (1915). Successe al Giacosa per molti anni nella Direzione della Società degli autori di Milano, che abbandonò per dirigere la Drammatica Compagnia Stabile Milanese. Le sue commedie principali furono tradotte ed applaudite in vari paesi. Ha scritto un solo romanzo, ed un volume di racconti teatrali.

Da consultare: *R. Sacchetti*. M. P. in (Revue des Revues). — *Annuario del Teatro Contemporaneo* 1913, edito dal Vallardi — *M. Muret. La littérat. ital. cont.ne.* op. cit. — *Butti E. A. Nè odi nè amori* op. cit. — *Oliva D. Note di uno spettatore* op. cit, *A. Bloch: M. Praga* in *Revue dramatique* 20 Octobre 1899 Paris.

idee più sacre ed inveterate; fatto adulto, ad adoperare la lama fredda dell'analisi e il flagello spietato del sarcasmo contro le ipocrisie e le menzogne che formano la base della convivenza sociale.

Le sue commedie, oltre ad essere pagine di vita, per lo più colta con procedimento rigoroso di osservazione e di analisi, sono altrettante battaglie contro *il brutto poter che ascoso a comun danno impera:* non ch'egli si prefigga con i suoi strali di rendere gli uomini migliori di quel che sono. — Praga non nutre certe pericolose illusioni — bensì egli non sa resistere al bisogno di smascherare tante turpitudini nascoste che si coprono col manto pomposo di virtù e di onore. Come il Poeta, egli potrebbe ripetere: amor mi mosse che mi fa parlare: amore inesausto di verità, e disdegno per tutto ciò che tende ad avvilire l'umana natura. E giungiamo così alla famosa petizione di principio comune a questi materialisti, che combattono il male ed il sistema di natura, riferendosi necessariamente ad un mondo e ad una moralità migliori: i quali dovrebbero esulare dai loro calcoli, se è vero quanto essi sostengono, che la sola realtà fenomenica esiste ed è oggetto di indagine.

Il Praga vede, adunque, le società come una ossatura i cui pilastri sono formati dalle menzogne convenzionali alle quali diamo nome di onore, di virtù, di onestà, di amore del prossímo e via dicendo. Se a codesti pilastri vi attentate di sostituire le verità, vedrete l'edificio crollare miseramente e seppellirvi sotto le sue rovine.

Così, se cercherete approfondire, ad esempio, di che sia fatta l'onestà di certe creature che si ostinano a chiamarsi *vergini*, e che tali sono, a stretto rigore, avrete di che rimanere edificati.

V'e n'ha una, nella commedia che porta questo nome, la quale non sembra partecipare delle maniere libere delle proprie sorelle, e che si trova a disagio nell'ambiente irregolare della propria famiglia: ebbene, quest'anima incorrotta sarà la sola ad aver perduto, per un capriccio del caso, il maggior bene che s'abbia una donna.

Il cielo vi guardi da una *moglie ideale*, che nutra per voi tutte le sollecitudini più amorose e più raffi-

nate: codesta donna avrà un amante del cuore, e questo amante sarà senza dubbio il vostro miglior amico, il commensale favorito della vostra tavola.

Ed ecco quà una figliuola che voi avrete educato alla morale, a prezzo del più duro sacrifizio, quello di conservare sotto il vostro tetto una moglie adultera e di considerarla come una santa. Voi vivete nell'illusione di aver strappato al male questa creatura del vostro sangue e del vostro spirito. Niente affatto: ch'ella è nata di donna e a modo di donna peccherà: è la morale di *Alleluja*.

Ne *L'Ondina* ci è mostrato un uomo che prende in moglie una ballerina, fidando di poterla sottrarre ai tristi influssi della sua passata condizione, ma si accorge troppo tardi dell'errore commesso e ne muore

Che dire de *La Crisi*, dove un marito è acceso sensualmente a tal punto della moglie, da respingere volontariamente qualsiasi prova della infedeltà di lei pur di non distruggere l'illusione su cui si basa il suo amore?

Falsità è dunque tutto ciò in cui più crediamo; in cui ci conviene pur credere se ci è caro conservare questo misero bene dell'esistenza: non v'ha un famoso libro del signor Max Nordau, intitolato appunto *Menzogne convenzionali*, in cui è condensato similmente il vangelo distruttore e bestemmiatore del nuovissimo positivismo, senza fedi e senza ideali?

Anche Ibsen spezza la sua lancia poderosa contro il tessuto di convenzioni bugiarde che si oppone alla libera evoluzione della personalità; ma egli ha fede nella verità per la riabilitazione dell'uomo e conclude la sua negazione gigantesca con una superba affermazione di idealità e di ribellione.

Non così il Praga. Il suo pessimismo è di quelli che si esauriscono interi nella distruzione e nella negazione: l'opera sua non pone quesiti di morale o di diritto, pone soltanto esempi di fatto; non argomenta, constata " Per lui — scrive Albert Bloch (1) — il teatro è uno strumento di obiettivazione: egli ci mostra dei conflitti di passione, il cui scioglimento risulta dal

---

(1) Marco Praga in *La Revue d'art dramatique*. 20 Ottobre 1899. Paris.

carattere dei suoi personaggi. Quando i personaggi e le condizioni del dramma cambiano, la soluzione cambia „.

Voi vedete da ciò quanta affinità di spirito leghi il nostro scrittore al Becque ed anche al Dumas figlio. Dal primo egli ha desunto l'angolosità della ossatura drammatica, lo scetticismo amaro e inconsolabile, il senso dell'ironia aspra e tagliente fino al sarcasmo: dal secondo il luccicare dello spirito aggressivo e la tendenza alla discussione morale. Gli uni e gli altri elementi il Praga contempera ed elabora a suo modo, aggiungendovi del suo un ardore tutto italiano per la teatralità e per la violenza, ed una naturale tendenza morbida alla ricerca dello strano, dell'eccezionale, nei caratteri e negli avvenimenti.

Del primo. sono esempi caratteristici l'abbandono di Giulia Campiani nelle braccia dell'amante. nel primo atto de *La Moglie ideale*, appena il marito ha volto le spalle; la brutale dichiarazione: Tu hai un amante, rivolta da Raimondo Donati alla cognata ne *La crisi*, lo scoppiare della notizia che Eva è stata colta dal marito in flagrante adulterio. in *Alleluja*.

Dell'amore del Praga pel ricercato, pel paradossale, fanno testimonianza, fra altro, il carattere di Piero Donati, e di sua moglie ne *La crisi*, quello di Ippolito Querceta ne *La porta Chiusa*.

Il pessimismo — direi quasi — costituzionale, che informa le sue concezioni artistiche, era condannato fatalmente ad escludere la serenità nel giudizio e a diventare una *maniera:* così pure il bisogno acre e mordente del paradosso. e del sarcasmo. a togliere carattere di verità e di umanità sincera alle sue figure. L'uno e l'altro, anzichè nasconderla, contribuiscono il più delle volte a render palese la sterilità della sua fantasia inventiva e la ristrettezza del suo campo d'osservazione.

Tutte le sue commedie si aggirano intorno ad un numero assai ristretto di spunti fondamentali e allo studio di un unico problema: l'adulterio.

Oltre a ciò una natura aspra e violenta come quella del Praga, mal doveva piegarsi a quelle leggi di armonia che debbono presiedere alla elaborazione d'ogni opera d'arte; donde un procedere brusco, per salti, per passaggi psicologici non bene giustificati,

un giuoco perenne di luci e di ombre che si urtano troppo crudamente come in certe pitture del Goya, confinando bene spesso con la teatralità e con lo sforzo.

Ma v'ha una tara ancor più grave, dalla quale due terzi almeno della sua produzione non riescono a salvarsi. Sappiam tutti che a far arte vera e grande occorre non parteciparla più la vita nel suo confuso tumulto, ma guardarla distaccata da sè, nella perennità dello spirito. Quante sono le commedie del Praga nelle quali la realtà appaia veramente ricostruita nella sua coscienza, fatta materia d'arte alta e di poesia?

Ci occorre osservare un poco più davvicino il teatro dello scrittore milanese.

* * *

La produzione di lui, dopo un periodo di meritato successo, che culmina con *La moglie ideale* nel '90, sembra subire una sosta, anzi un regresso. Da *L'innamorata* a *La morale della favola*, l'arte del Praga appare caratterizzata dalla ricerca dell'effetto, a scapito della originalità e della sincerità artistica. Con *L'Ondina* (1903), egli segna il deciso ritorno alle sue migliori ispirazioni e lo continua, in varia misura, con *La crisi*, *La porta chiusa* e *Il divorzio*.

Parliamo ora un poco de *Le Vergini* (il Prévost creava in quel torno di tempo l'appellativo di *demi-vierges*), uno studio d'ambiente caratteristico e veramente nuovo per la scena. Tre sorelle: Selene si occupa di pittura; Ninì, che dice di avere una bella voce, si dedica al teatro, Paolina, la maggiore, è più riservata, una figura di Cenerentola volontaria. La signora Delfina Tozzi, madre felice di queste tre grazie, riceve molti uomini in casa, e purchè l'apparenza sia salva, non guarda troppo pel sottile: come fare d'altronde, quando le rendite sono modeste ed i desideri stragrandi? Capita tuttavia, in mezzo a questa società, un giovinotto, *Dario;* un povero diavolo che si crede forte perchè innamoratosi di Paolina, carezza il proposito di sottrarla ai nefasti influssi dell'ambiente in cui vive. Povera Pao-

lina! la felicità non è fatta per lei, così riservata, così diversa dalle sorelle! Appena giovinetta ella fu vittima della libidine di un bruto; e quando dopo avere a lungo lottato, confessa al fidanzato la sua antica colpa, questi non vuol più sentir parlare di matrimonio, e le offre il volgare concubinaggio. Ma ella è troppo fiera per accettare ed abbandona Dario al suo utilitarismo di uomo meschino e al suo terrore del ridicolo.

La commedia ha due atti che contano fra le più felici pitture di quel certo mondo speciale tutto italiano, anzi tutto milanese, che non è il demi-monde dumasiano e neppure quello della comune borghesia. Al terzo atto la situazione si fa insolitamente drammatica, dando luogo alla mirabile e celebre scena fra Dario e Paolina, in cui le anime dei protagonisti sono messe a nudo in tutti i loro più oscuri ripieghi. Voi vi accorgete che qui non v'ha concessione — o quasi — al gusto dello spettatore, che questo dramma finisce *male* secondo l'espressione delle platee e che il conflitto irrimediabile ira le due coscienze si palesa in tutta la sua maschia violenza fino alla soluzione più logica ed umana. Peccato che alcuni difetti tecnici, quali la esistenza del ragionatore di dumasiana memoria, ed il tono alquanto pedestre di tutto il lavore nuocciano a questa superba affermazione dell'ingegno italiano.

La moglie ideale rappresenta, sotto un certo aspetto, l'espresione meglio caratteristica e completa delle qualità drammatiche del Praga: commedia tipica ed autentica, che se non fosse venuta dopo la *Parigina*, non esiteremmo a chiamare col nome di capolavoro.

Il legame fra il lavoro del Becque e quello dello scrittore milanese è più fittizio che reale: di forma più che di sostanza. Il Praga deve aver ripensato nel suo spirito il fenomeno della menzogna matrimoniale, mettente capo alla poliandria, ed il frutto della sua osservazione ha espresso in una concezione personale, di cui occorre rivendicare a lui stesso tutti i pregi al pari di tutti i difetti.

Questa Giulia Campiani che riesce a conciliare in modo così mirabile i suoi doveri di sposa e di madre con quelli di amante appassionata dell'amore, e a di-

vidersi con tanta impudenza fra il marito ch'ella stima e non ama e l'amante ch'ella ama e non stima, rappresenta troppo a dovere il tipo medio e normale della nostra adultera borghese perchè occorra andarle a ricercare una parentela spirituale nella sottilmente diabolica Clotilde Dumesnil, peccatrice per frivolità, per abitudine, anzi per curiosità femminile, dalla quale è assente quel misero organo ch'è il cuore.

Giulia Campiani no. Ella non comprende che ci si possa dare ad un altro uomo se non per amore. Al marito la propria anima, all'amante la propria persona fisica: Giulia ha fatto della sua vita una casa a due piani perfettamente separati. Ma la facciata della casa è risplendente: tanto che il mondo, che ignora, l'ha soprannominale la moglie ideale. Se Clotilde fosse stata fra le sue amiche, l'avrebbe tenuta discosta come una donna amorale e di cattivo esempio, tanto ella è convinta di non far torto a nessuno, conducendosi come si conduce.

Ella non lo dice, ma c'è da giurare che il buon Dio è dalla sua parte e chiude volontieri un occhio. Verso la fine del terzo atto, tuttavia, poco manca che la sua calma domestica non sia turbata. Gustavo Velati, l'amante, stanco di lei, vuol prender moglie. Ma l'incostante avrà da fare i conti con tutte le arti di un'avversaria decisa a non cedere. Nell'ardore della battaglia ella giunge fino quasi a tradirsi. Ma è un momento. Il suo carattere ragionevole e ponderato riprende ben presto il sopravvento.

Costretta a scegliere tra la rinuncia all'amante, e la tranquillità delle sue abitudini, ella non può optare che per queste ultime, ed esigerà soltanto che Gustavo non cessi da un giorno all'altro le sue visite, per non destare sospetto. Tutto rientra nell'ordine, nel migliore dei modi come nel migliore dei mondi.

Ne *Le Vergini*, al pari che ne *La moglie ideale*, il Praga affronta coraggiosamente la piaga della corruzione borghese, tutta propria della nostra epoca, pur nel suo fondo di universalità umana. Specie nel secondo lavoro, la satira raggiunge momenti di rara bellezza artistica e si incide in tratti che per la loro sobrietà sintetica, degna del Becque, rimarranno caratteristici per la documentazione del costume. “ Sous prétexte de vérité — scrive il Muret — M. Praga avi-

lit tous les sentiments, rabaisse toutes les idées, réprime tous les élans, rogne toutes les ailes. Il y a du parti pris dans cet étalage de cynisme et l'excellence de dette philosophie est bien contestable „ (1).

* * *

Considerati al lume della critica, i lavori successivi di lui, fino a *L'Ondina*, appaiono di un metallo assai più scadente. Prendete, ad esempio, l'*Innamorata*, ove si dibatte, a rovescio, ma con molta minor arte, il problema morale de *La Crisi*: quello dell'amore sensuale assoluto ed esclusivo di un coniuge per l'altro, che conduce fino all'avvilimento della propria dignità, fino a la morte. L'innamorata, dopo aver perdonato innumeri volte al marito i frequenti tradimenti, perduta ormai la speranza di riconquistarlo, si uccide alla sua presenza per porre il suo cadavere tra lui e la sua amante. Ma l'ardente passione per l'uomo prevale sul proposito di vendetta, ed ella si abbandona al bacio di lui in un ultimo spasimo di morte (2).

In *Alleluja*, la dimostrazione scientifica delle leggi di ereditarietà, è accompagnata da un abuso di mezzi melodrammatici, atti ad impressionare le platee: tutto il dramma con quel suo ondeggiare di continuo tra il drammatico e il buffonesco sa di grottesco, d'arbitrario, di sforzato.

Nell'*Erede* noi vediamo la vecchia aristocrazia corrotta dal lusso e dall'ozio riabilitarsi per opera di una fanciulla, esempio di dignità e di carattere.

Qui il Praga si propone di dimostrare che i figli non sono colpevoli degli errori commessi dai loro genitori, tesi che sarà ripresa e diversamente illustrata ne *La Porta chiusa*.

Altrettanto mediocri si presentano *Il bell'Apollo*, *La nonna*, *La morale della favola*, *L'incanto*, sebbene in essi si prospettino problemi psicologici non volgari.

(1) Op, cit. p. 117.
(2) *Amoureuse* di de Portoriche, è dello stesso anno.

L'Ondina giunse alla ribalta dopo un lungo periodo di riposo e di raccoglimento fecondo, ad attestare che non erano estinte nel Praga quelle virtù di artista robusto e geniale che avevamo ammirato nei suoi primi lavori. L'ambiente del corpo di ballo della Scala. tutto milanese, ridondante di un fresco e sano colore locale, ci richiama i primi atti de *Le Vergini:* vi facciamo la conoscenza di Maria, danzatrice delle prime otto, prediletta ed ammirata nonostante la sua onestà leggendaria. Un tal Carlo Benetti, per farla sua, non esita a darle il suo nome; e pensa, il balordo, che col segregarla in una sua villa di Brianza, a fianco dei genitori di lei, l'avrà sottratta per sempre ai perniciosi influssi del passato. Ma il passato è sempre il più forte. Carlo. ammalato, vive di sospetti tra un litigio e l'altro con la moglie e coi suoceri: un nonnulla gli offre il destro di crederla colpevole, di esalare contro di lei la sua brutalità fino alla percossa. L'Ondina fugge: il marito la trattò sempre come ballerina, ed ella ballerina ritornerà. Torna al domicilio coniugale, ricondotta da Luciano Varesi che l'ama platonicamente, per assistervi alla morte del marito; ma la sorte le serba in compenso l'amore forte e puro di Luciano. per la sua più vera riabilitazione.

Il nostro primo voto sembra adunque pesare sulla nostra esistenza come una fatalità: è sempre l'apparenza, la convenzione, a trionfare sulle migliori disposizioni dell'anima; e l'irregolarità resta sempre alla soglia delle rigide barriere entro le quali la società provvede a barricarsi. Come sempre, il Praga non conclude nè a favore della prima nè della seconda: indaga passioni debolezze costumi, mette a nudo verità dolorose e sanguinanti. secondo quella logica implacabile della quale è interprete e maestro. Questa assenza di idea, di partito preso, da parte dello scrittore, alla fine ci stanca e non é questo il solo difetto del lavoro.

La lentezza dell'analisi. la concessione all'antico vezzo del personaggio ragionatore. offuscano le molte bellezze del dramma.

Meglio assai *La crisi*, che da certi punti di vista. potrebbe considerarsi l'espressioue più completa e più artistica dell'ingegno del Praga, nonostante che

essa non sia destinata al costante successo delle platee.

La ragione di ciò sta più che altro nel tema: frutto di passioni eccezionali e morbide e nella rigorosa logica della soluzione, che non si perita di offendere l'ipocrisia collettiva dei pubblici paganti.

" Due atti de *La Crisi* scriveva un giudice di indiscussa competenza (1), superano di gran lunga per profondità di osservazione e per efficacia e armonia di forma quanto di meglio ha dato il suo teatro sino ad oggi „.

Un felice esordio ci pone in grado di leggere sin dall'inizio entro l'animo di Pietro Donati e di sua moglie Nicoletta. Dopo quattro anni di matrimonio, egli è sotto l'imperio amoroso e sensuale di questa donna che pur non fa nulla per rendersi particolarmente seducente verso il marito. La verità è ch'ella ha un amante, un essere qualunque, preso più per isvago e per stanchezza dei sensi che per vera emozione dell'anima. L'inganno di Pietro durerebbe forse tutta la vita, se Raimondo, fratello suo, non giungesse improvvisamente a far luce sul tenebroso maneggio dei colpevoli. Non sentendosi in grado di spezzare la illusione di Pietro, egli fa quanto quegli avrebbe dovuto fare: strappa la confessione all'adultera e provoca a duello il drudo. Ma Pietro è messo sull'avviso, ed in una scena magnifica di angoscia e di vergogna rivela a Raimondo la debolezza insanabile che gli fece chiuder gli occhi al sospetto, agli stessi indizi più convincenti, pur di conservare per sè la donna di cui la sua carne ha bisogno.

Chiunque ha vibrato nell'anima mortalmente trafitta dall'aculeo di un desiderio senza confini, riesce ad intendere il martirio che fa gridare a Pietro: Sì, questo solo amore esiste: tutto il resto è letteratura....

La fatalità incalza: una spiegazione fra i due coniugi s'impone: val la pena di riferire alcune battute di questo dialogo nella sua strana e dolorosa bellezza:

---

(1) Domenico Oliva, *Note di uno spettatore* Zanichelli, Bologna 1910 p. 321.

Piero. È questo ciò che trovi da dirmi?

Nicol. Che trovo? Ma io non cerco. Ti chiedo, soltanto, quali siano le tue intenzioni, poichè, qualunque sia la verità, ho il diritto di saperlo, o almeno di chiederlo. Che vuoi fare di me? contro di me?

Piero. Ciò che fa un marito ingannato!

Nicol. O che crede di esserlo!

Piero. (con slancio, suo malgrado). Non lo sono? Non è vero? Dì; non è vero?

Nicol. Scusa, amico mio, la tua domanda fatta a me è ingenua. Una donna ha sempre il diritto e il dovere di negare, anche se è colpevole. Che valore ha il suo diniego? Tu, o hai delle prove, o un convincimento. Nell'un caso o nell'altro, il negare qui dinnanzi a te sarebbe inutile. Mi difenderò a suo tempo.

Piero (disilluso). Già. Ti dirò, dunque, che poichè non ho il coraggio di ucciderti, tutto ciò che posso fare è di separarmi da te.

Nicol. Debbo dunque andarmene?

Piero (istintivamente, suo malgrado). Dove?

Nicol. Dove? Non so. In qualunque luogo. Sono e rimarrò sempre tua moglie per tua disgrazia. Potrò vivere ovunque, con ciò che tu vorrai darmi per vivere.... (si avvia).

Piero. Ma no, ma no, non devi andartene così, devi dirmi qualcosa ancora, devi aver qualcosa da dirmi.... Perchè, infine, son tuo marito e ti ho amata come un pazzo, e non ti ho fatto che del bene, ti ho tenuta come una madonna sull'altare, adorandoti.... E se mi hai voluto un po' di bene.... tanto così.... almeno per un giorno o per un'ora, se rammenti quello che ho fatto per te, quel poco che ho fatto.... una parola me la devi dire, una, una sola.... e la devi trovare.... non so quale, ma la devi trovare.... Almeno.... almeno devi dirmi perchè hai fatto quello che hai fatto.... almeno questo. Io debbo morire, adesso, perché ti ho amata troppo e non potrò vivere senza di te, senza il tuo amore.... senza l'illusione del tuo amore.... ma prima di morire ho il diritto di udire ancora una parola da te.... una giustificazione, una scusa, un pretesto, un insulto, non so.... una parola buona o

cattiva.... non so.... ma una parola, una.... (violento, disperato) Dì.... parla.... „.

La soluzione logica di queste premesse è la conciliazione dei due coniugi: conciliazione melanconica che viene dopo la confessione disperata di Nicoletta, vinta alfine da tanta prova di sacrificio oscuro e doloroso. Ella sente ormai, che confessata la sua colpa, potrà finalmente darsi per la prima volta a suo marito, con la pienezza della sua anima assolta da ogni colpa antica e recente.

È l'amore che trionfa? ed è un indizio di resipiscenza nel feroce distruttore d'ogni ideale? Penso che qui veramente il pessimismo cui è ispirata la triste sorte di Piero si trovi in contraddizione con l'aureola di redenzione che nobilita l'ambigua figura di Nicoletta; il rigore logico cui è ispirata tutta la commedia sembra piegarsi a concessioni di natura troppo idillica e sentimentale che ne scemano il valore.

Per quanto impercettibile, *La Crisi* segna già una tendenza verso quel teatro di problemi morali al quale *La porta chiusa* e *Il divorzio* appartengono di pieno diritto.

Non sarebbe possibile ad artisti anche più forti del Praga passare attraverso ad un movimento quale è stato quello ideologico, senza subirne un poco l'ascendente. Tutta là virtù drammatica del nostro scrittore è stata insufficiente — peraltro — a dar carattere di possente umanità al conflitto inscenato in queste due commedie.

Giulio Querceta, il protagonista de *La porta chiusa* viene in sospetto di non esser figlio di Ippolito Querceta; bensì di Decio Piccardi, vecchio amico di famiglia.

Messo alle strette da Giulio, questi confessa la sua paternità; ma tutto ciò ch'egli può dire per giustificare il fallo di Anna Querceta ed il suo proprio, non ha effetto di mutare la risoluzione del figlio, il quale è deciso a spezzare con la fuga quella rete di inganni che sente pesargli d'intorno.

Punto primo: la brama di libertà che coglie issofatto questo giovane, e lo spinge persino contro la madre adorata, è in accordo con le caratteristiche psi-

cologiche di debolezza e di mondanità attribuite al giovinetto?

Punto secondo: quale passo fa l'azione dalla rivelazione che chiude il primo atto? Abbiamo un secondo atto basato unicamente sulle spiegazioni che i genitori forniscono al figliuolo, senza che la linea di condotta tenuta da Giulio si risenta in alcun modo delle vicende della scena. Assistiamo nel terzo atto alla partenza di Giulio per il centro dell'Africa ove sarà accompagnato dal padre Decio, che così espia il suo errore, e dal saggio commento di un buon parroco di villaggio: come mai il Praga non si è accorto che la staticità della situazione durante tutto il lavoro, toglie interesse al dramma psicologico, e che il preteso conflitto che avrebbe dovuto svolgersi nell'animo di Giulio tra la pietà figliale e la sua brama di sincerità, non ricevendo alcuna luce dalle vicende esteriori, risulta inefficace ed incomprensibile?

Non isfuggirà forse, quanta analogia presenti la posizione morale di Giulio con quella del Silvio Nalli giacosiano: ambedue scontano le conseguenze di un peccato commesso dai padri contro i quali essi erigono, quasi a sfida, la loro superba rinuncia. Come non vedere in queste concezioni un notevole riflesso delle idee nordiche?

Anche se l'opera del Praga dovesse chiudersi con queste commedie, il che è da augurarsi non sia, il nome di lui sarebbe sempre legato indissolubilmente alla evoluzione del teatro italiano, come quello di uno dei maggiori, se non il maggiore rappresentante della nostra commedia realista. Meno dotato del Giacosa di duttilità d'ingegno, lo sopravanza per penetrazione e per vigoria drammatica: ad entrambi la pochezza assoluta dei contemporanei giovò a conquistare i primi posti nell'arringo teatrale.

Ma nel favore dei pubblici s'ebbero compagno un terzo scrittore: Gerolamo Rovetta. Di lui, conviene pertanto occuparci qui brevemente.

* * *

G. Rovetta

Gerolamo Rovetta (1), nato a Verona nel 1853, ma vissuto e formatosi nella capitale lombarda, giunse anch'egli al teatro, come il Giacosa, attraverso una produzione varia ed abbondante, nella quale predomina il romanzo di osservazione superficiale analitica, e la commedia d'intreccio. Ma la sua fortuna drammatica comincia soltanto nel 1888, con i due atti di *Alla città di Roma* e si afferma negli anni successivi con *La trilogia di Dorina, I Barbarò, I disonesti.* Una volta acquisita la *forma* adatta a riscuotere il suffragio degli pubblici, egli si attiene ad essa, salvo lievi deviazioni, per un buon decennio, ricomparendo in veste apparentemente mutata soltanto nel 1901, con *Romanticismo.*

Che il soffio di idealismo che a lui ispirò la concezione di drammi epici del nostro riscatto fosse tutto accidentale, lo dimostra il ritorno alle antiche forme, effettuatosi con *Il giorno della cresima* e *Papà Eccellenza.* Lo colse poscia la morte, troncando imma-

---

(1) Morto nel 1910. Esordì nella carriera come romanziere, circa il 1876. I suoi romanzi più letti sono *Mater dolorosa, l'Idolo, La Baraonda, La signorina.* Al periodo giovanile appartengono le seguenti commedie principali: *Un volo dal nido* (1875) *La moglie di Don Giovanni* (pubbl. nel 1877) *In sogno, Collera cieca, Scellerata* (id. 1878) *Gli uomini pratici* (1879) *La Contessa Maria* (1884) *Marco Spada* (1892) *Madama Fanny* (id. 1891). Pel periodo che ci interessa riteniamo le seguenti commedie: *Alla città di Roma* ('88) *La trilogia di Dorina* ('89) *I Barbarò* ('90) *I disonesti* ('92) *La baraonda* ('94) *La realtà* ('95) *Principio di secolo* ('96) *Il ramo d'ulivo* ('97) *Il poeta* ('97) *La moglie giovane* ('98) *Le due coscienze* (1900) *Romanticismo* (1901) *Re Burlone* (1904) *Il giorno della cresima* (1905) *Papà Eccellenza* (1906) *Molière e sua moglie* (1909).

Bibliografia: *Cesare Levi: Gerolamo Rovetta* in Riv. Teatr. It.na 1910 fasc. 4° *L. Tonelli* L'evoluzione ecc. op. cit, *M. Muret La littér. italienne d'aujourd'hui* op. cit. *D. Oliva* Note di uno spettatore e Il teatro in Italia nel 1909 op. cit. *E. De Amicis G. R.* in Natura ed arte 15 Aprile 1902. *J. Dornis. Le théâtre ital. cont.* op. cit. *S. Lopez G. R.* in Nuova Antologia a. XL fas. 813 1 Nov. 1905, *D. Oliva G. R.* in Lettura a. X n. 7 luglio 1910 *G. Gallico: G. R.* Napoli-Morano 1910 p. 23. *P. Arcari G. R.* in Natura ed arte a. 1910 fasc. 13 1° giugno *P. Hazard G. R.* in Revue du mois 6 p. 6 1911 *S. Lopez: Rovetta* in Nuova Ant. s. 4-120 1905, *J. L. Pagano G. R.* in Rassegna nazionale a. XXV f. 513 1 Genn. 1903. *G. Robiati: G. R.* Torino La letteratura 1888 *R. Sacchetti G. R.* in Varietas a. III n. 22 febbraio 1906. *A Lalia Paternostro: G. R.* in *studi drammatici*. Melfi e Joele, Napoli 1903. *A Roux* in La littérature contemporaine en Italie – Dernière période 1883-1896 Paris. Plon. 1896. Oltre a saggi molteplici su produzioni singole.

turamente una esistenza proba ed operosa, che non fu senza decoro per le nostre lettere, se bene essa riveli quei difetti di mediocrità che più nuocciono innanzi al tribunale dei posteri.

Gerolamo Rovetta fu tutt'altro che un riformatore. Egli si presenta, anzi, in arte come l'interprete di quella nuova generazione borghese, trafficante e querula, che con l'istaurarsi del regime democratico ebbe a invadere tutti i campi, dalla politica alla tetteratura: popolaresca soltanto in apparenza; eminentemente conservatrice in realtà. E dessa a costituire lo sfondo di tutta l'opera dell'acclamato scrittore, ma è ancor dessa, purtroppo, a fornirgli il punto di vista morale, la religione estetica, i motivi intellettuali che presiederono alla elaborazione dei suoi concetti artistici, e che ne formano l'irrimediabile caducità.

A volersi fare il dipintore della società propria contemporanea, occorre, come il Balzac, come il Goldoni, non soltanto parteciparla, ma dominarla per forza di genio: vederla lungi da sè, staccata quasi in una lontananza inafferrabile, per riviverla nella propria coscienza e nel proprio sentimento.

Gerolamo Rovetta non ebbe queste forza. Al proprio mondo, alla propria epoca, restò attaccato con legami saldi, infrangibili, anche quando, specie quando sembrò averli maggiormente in dispregio; onde l'opera sua, esaminata nel suo complesso, ci appare come un'eco affievolita e confusa di quei movimenti, di quelle deviazioni, di quegli errori ch'ebbero a testimone la nostra giovinezza precoce.

Del tipo medio borghese, uscito in Italia dalle guerre per l'indipendenza, ed in ritardo di una buona ventina d'anni sul tipo analogo francese, il Rovetta possiede la visuale ristretta, l'osservazione gretta e superficiale, lo spirito miope di denigrazione sistematica che suole accompagnare la mancanza di veri e propri ideali, e l'aridità sentimentale. Quando a tutto ciò si aggiunga una forma volutamente sciatta e pedestre, come reazione alle ridondanze retoriche dei romantici, e lo studio di imporsi ai pubblici con effetti drammatici di dubbia lega, dei quali essi sono sempre ghiotti, si potrà comprendere di leggieri come la figura artistica di questo scrittore mal debba resistere all'analisi di una critica seria e cosciente.

Sainte-Beuve si compiaceva di studiare e di catalogare le figure letterarie di secondo ordine, trovandole supremamente adatte a rendere lo spirito ed i costumi della loro età.

Pel fatto medesimo ch'esse difettano di una originalità potente, è facile riscontrare in loro le traccie e quasi le stratificazioni delle varie tendenze artistiche che si succederono e si sovrapposero nel loro tempo. Accanto all'influsso naturalista dello Zola e del Becque, scoprirete infatti nel Rovetta le vestigie, non bene cancellate, del dommatismo di Dumas figlio, e le memorie vive e presenti del basso romanticismo scribiano e sardouiano.

Pessimista non era forse per natura, ma lo divenne per bisogno della formula cui ebbe a servire di preferenza. Ne risulta da ciò una concezione del mondo e della vita, singolarmente sprovvista di nobiltà e di grandezza. Ammette il bene e si sforza a dipingerci talvolta degli individui dotati di qualità morali perspicue; ma per affrettarsi di lì a poco a mostrarceli vittime del contatto dei cattivi, considerandoli in cuor suo o ingenui o inetti alla convivenza. L'altra parte: la maggiore, quella dei birbanti, ai quali riserva più di sovente l'onore della descrizione e dello studio. non gode neppur essa le sue simpatie: e ce ne accorgiamo. Loschi affaristi, cavalieri d'industria. ruffiani dell'amore, ciarlatani della scienza e dell'arte, donne ciniche e sensuali, gentiluomini ladri, pullulano nella sua produzione come in un caleidoscopio dal mutevole fondo, senza che uno solo fra essi riesca ad imporsi alla vostra attenzione per la sua membratura potente, per quella grandezza nel male che lega alla nostra ammirazione anche il più repugnante dei tipi. Quello stesso *Matteo Cantasirena* de *La baraonda*, che ci vien designato come la sua meglio riuscita figura di affarista disonesto, non è che una parodia dei Mercadet e dei Léchat: perfino il Brignol di Capus diventa, al suo confronto, un tipo.

Siano dunque buone, siano semplicemente mediocri, o cattive, le sue figure presentano una povertà morale desolante: un sangue anemico circola entro le vene di questi poveri esseri linfatici, dandoci una impressione di freddo e di vuoto che nulla riesce a colmare.

Il Rovetta offre il miglior esempio di ciò che possa fare il verismo quando si incontra con uno spirito di ristrette vedute, con un animo non sostenuto da un largo e vibrante afflato di poesia. È inutile affaticarsi a cercare la poesia nelle cose, quando essa non è in noi.. Dalla penna del Rovetta tutto esce impicciolito: caratteri, affetti, contrasti; tutto è ridotto a quel modesto livello di osservazione borghese che si caratterizza col trionfo del mediocre buon senso, della banalità, del luogo comune.

Dicemmo già che l'autore da *I disonesti* ha anche una sua comoda filosofia, passabilmente amara, scettica, materiata di ostile indifferenza verso i suoi simili e le vicende del mondo.

Veramente sarebbe dar un nome troppo pomposo a semplici concetti di opportunismo pratico, e di ovvia intuizione: tutto il suo teatro o quasi, è speso nella dimostrazione di certe modeste verità della vita quotidiana che confinano quasi col luogo comune. Ammettiamo pure col Croce che " anche l'ovvio morale, la psicologia delle situazioni ordinarie, l'osservazione della vita di tutti i giorni debbono avere i loro scrittori „ ma esigiamo almeno che la loro traduzione in forma drammatica sia fatta con quella grazia della quale sovente i francesi sono maestri. Ma il Rovetta non ci mette mai o quasi mai la grazia: ci mette quelle serietà, quella ostinazione barbuta del professore teutonico, che allontana da sè gli spiriti più gentili e raffinati.

Anch'egli, come il Praga, si è preso a partito di rivelare tutte le tare morali e sociali che si nascondono sovente sotto le apparenze più corrette e dignitose.

Il tale, patriota illustre e venerato, onore del parlamento italiano? un donnaiuolo, un vizioso, un ridicolo! Il tal altro, banchiere facoltoso e reputato? Un affarista imbroglione, incettatore, una canaglia. La tale, dama esemplare, modello d'ogni virtù? una adultera sfacciata, rotta a tutti i lenocini dell'alcova.

Ma a differenza del Praga, che quando prende a disseccare un vizio ed un traviamento, lo fa fino al fondo, spasmodicamente, il Rovetta è incapace di andar oltre la scorza dei personaggi; onde egli popola le sue commedie di figurine appena sbozzate, cui sa-

rebbe bastata, talora, un poco più di applicazione per acquistare le caratteristiche di una umanità vasta e profonda.

Per creare intorno a Francesco Quartarone la *realtà* angosciosa ed il vuoto desolante della sconfitta, il Rovetta ha bisogno di avvolgere prima il suo protagonista nella prosperità fittizia, al latte e miele, di un favore popolare che sente l'architettato, il falso, lontano un miglio. È sempre la vecchia teoria dei contrasti, del male che si oppone al bene, del vizio che mostra la virtù: è il procedimento a rovescio di Giorgio Ohnet e compagni, i quali dipingono tutto nero per far poi risaltare l'opera buona, l'anima giusta.

In questo egli, adunque, si mostra poco attaccato agli insegnamenti di imparzialità prodigati dal verismo, ed obbedisce piuttosto alla sua natura di drammaturgo e d'uomo di teatro.

Ed invero, questa appare nel Rovetta la qualità su tutte le altre soverchiante. Il dramma è da lui concepito solidamente come situazione, sovente creato a bella posta con evidente artificio, secondo i dettami della vecchia scuola.

La sua opera drammatica non mira ad andar oltre la ribalta, costruita com'è, secondo uno schema fisso, invariabile, con la sua distribuzione di effetti, la scena *madre* al centro ed il violento scatto finale.

Ha ragione il Muret (1) quando osserva che i suoi romanzi sono costruiti come lavori teatrali. In tre frasi, dipinge uno sfondo e passa subito al dialogo. E il dialogo è a tal punto l'espressione naturale della sua immaginazione creatrice, che egli ha scritto tutto un lungo romanzo dialogato. Una buona parte delle sue commedie sono state trasportate dal romanzo alla scena quasi senza fatica: “ des spectacles dans un fauteuil : voilà les romans de M. Rovetta „

* * *

Si è voluto vedere in questo scrittore uno dei capiscuola del verismo e *La trilogia di Dorina*, *I disonesti*, hanno preso posto accanto alle opere che

(1) Op. cit. pag. 62

hanno rinnovato il teatro italiano. Nulla di più esagerato.

La prima di queste commedie ha illuso per la sua tessitura apparentemente semplice e scevra da quelle convenzioni che avevano sino allora regnato nel campo della scena. Dorina, istitutrice presso una famiglia aristocratica, è presa di mira da Nicolino. il giovine padrone, che nella inesperienza della sua età pensa perfino di farla sua moglie. Ma la madre di lui vigila e allontana in tempo il pericolo. La ragazza, votatasi al teatro, e rimasta prigioniera in un ambiente equivoco, è esposta nuovamente agli attacchi di Nicolino, che ella ama, ma che questa volta crede di potersi cavare il capriccio col danaro. E Dorina, offesa, rifiuta. La crisalide si è finalmente mutata in farfalla. Divenuta cantatrice celebrata, l'ex-istitutrice non conserva più tanti scrupoli circa la sua onestà. Però, accorgendosi che quel baggeo di Nicolino è ancora appassionato di lei, tanto fa che lo costringe a sposarla. Morale: ragazze; se volete che i vostri sospiranti vi sposino, diventate delle *cocottes*.

Il paradosso — convien riconoscerlo — non è privo di garbo; ma occorreva ben altra vigorîa d'ingegno, ben altro senso di arte, per farne un episodio espressivo di umanità e di costumi. Gli è che quì l'artificio di dumasiana memoria è così abilmente intrecciato al tema istesso della commedia, da dare una illusione perfetta di verità. Trucco e null'altro, da quanto certe esperienze di prestidigiatori famosi che vi lasciano attoniti e non convinti.

Chi è, in fondo, questa Dorina? Che sappiamo noi di lei? del suo vero essere intimo, della sua natura, del suo carattere? Essa è così vaga, così fragile.... da darci l'impressione che stringendola fra le dita abbia a cadere in frantumi.

Se la *Trilogia* mostra come la virtù femminile faccia presto ad andar perduta, i *Disonesti* mostrano come l'onestà personale di un uomo sia alla mercè delle circostanze; come, in altri termini, sia l'occasione a far l'uomo ladro.

Il Rovetta ci mostra in Carlo Moretti un modello di contabile e di galantuomo, il quale, avendo scoperto un giorno, come il suo benessere domestico anzichè alla saggia amministrazione della moglie, sia dovuto

alle sovvenzioni interessate del proprio principale, non esita ad attingere nella cassa affidata alla sua probità, il denaro che gli è necessario, per far vedere alla gente, che anche morto colui, il proprio tenore di vita non subisce diminuzioni.

Carlo Moretti ruba per salvare le apparenze del suo onore domestico: Andrea Borsieri di *Alla città di Roma*, riconosciuta l'infedeltà della moglie, non si preoccupa d'altro che non sia il pericolo di veder comparire costei, che è eccellente modista, in un negozio che a lui faccia concorrenza. Il fenomeno morale è osservato con esattezza e con indubbia efficacia, se non con acutezza; ma tutta le tessitura del dramma, frusta e banale, non riesce a sollevarsi dal caso singolo per abbracciare un orizzonte più vasto e significativo.

* * *

Giustizia, tu non sei che un nome vano! potrebbe susurrare Francesco Quarnarolo, de *La realtà*, nell'atto che si espone con la figlia Sofia all'azione mortifera di un fornello a carbone. Che è mai potuto accadere a quest'uomo da renderlo così vile di fronte alla vita e snaturato verso la sua creatura?

È bastato che la lega operaia da lui fondata e resa prospera gli si volgesse un giorno contro, condannandolo sotto l'accusa di aver ricevuto del danaro dalla propria moglie divenuta cortigiána. L'accusa è falsa, ma sufficiente a volger in disgrazia l'immenso favore popolare di cui egli godeva, ad allontare da lui l'amante, dalla figlia il fidanzato: non resta altro che morire. Voi vi dite subito che non è così; che non può esser così; che ci vuol altro perchè due esseri sani e forti si abbandonino alla deriva: vi dite pure che quel Quarnarolo dà prova, nella sua fortuna di una ingenuità inverisimile. Eppero lotta, reazione, caratteri; qui tutto è arbitrario e falso: si naviga in piena convenzione, e questo non è altro se non melodramma truccato da verismo.

Ben altri accenti seppe trovare Enrico Ibsen per mostrarci il sognatore a contatto con la dura realtà! La stessa *Clairière* del Donnay ci dà un quadro ben più vivo dell'ambiente preso di mira dal Rovetta.

Se ai buoni càpita questo pò pò di guaio, guardate invece che cosa accade ai malvagi. Pompeo Barbetta de *I Barbarò*, dopo essersi arricchito coi mezzi più vergognosi, giungendo fino a consegnare per danaro alla sbirraglia austriaca il proprio benefattore, non ha che da distribuire qualche manata di biglietti di banca per veder tacere sul suo passaggio ogni voce invida e maligna e spianarsi la via alla deputazione e alla considerazione pubblica. Matteo Cantasirena ne *La Baraonda* mostra come sia facile con un poco d'intrigo e molta buona volontà gabbare il mondo e sbarcare il lunario vivendo alla giornata. Il professor Catone Arcangeli ne *Le due coscienze*, dopo aver sedotto in gioventù ed abbandonato una ragazza col cosidetto frutto della colpa, si fa poscia autorevolo paladino della morale ed apostolo della redenzione sociale. E poichè Andrea, suo figlio spirituale, venendo a trovarsi in condizione analoga, sente il dovere di sposare la sedotta, il buon Catone grida allo scandalo e tratta Andrea di insensato. Sono le due coscienze, le due morali in conflitto, opposte con una regolarità matematica: l'una nel male non vede che lo scandalo, l'altra ci vede la colpa; l'una è onesta secondo le finzioni sociali, l'altra mostra di esserlo secondo la più intima e profonda anima sua. Il guaio si è che questi ragionatori del Rovetta quando si mettono a far la morale pura divengono assurdi e noiosi a tal segno che si è tentati seriamente di dar ragione, contro di essi, ai sostenitori della morale comune.

La moglie giovine tratteggia un argomento più elaborato e non scevro di finezza. La psicologia di questa giovine donna, che è tratta inesorabilmente a tradire il marito vecchio, sposato per ripicca, con l'uomo da lei amato in precedenza, ed ora marito di una figlia del vecchio, è studiata con una cura insueta nel Rovetta e suscita un interesse tutt'altro che volgare.

Così pure in *Papà Eccellenza*, l'ultimo buon successo dello scrittore veronese, si nota un maggior equilibrio delle qualità drammatiche ed un notevole affinamento del gusto. Fu detto, questo, dai critici, erroneamente dramma politico; esso è invece dramma di intrigo, cui la politica non serve altro che di sfondo. Perchè ci sia dramma politico occorre ci siano caratteri, vicende, spirito di una determinata casta. E dove

trovate tutto ciò in *Papà Eccellenza?* Il Ministro Pietro Mattei ha una figlia, Remigia che tradisce il proprio marito con un cugino, vitaiuolo rovinato. Rovistando i due nel cestino del Ministro, scoprono i frammenti di un telegramma di stato, del quale l'amante si vale per giocare in borsa e vincere enormemente. Pietro Mattei è accusato di aver prestato mano all'inganno: e la sua vergogna, l'angoscia del disonore familiare, il pensiero della sua brillante carriera distrutta chiudono amaramente questa vibrante pagina di psicologia, ove, accanto ad un umano svolgimento di caratteri e di situazioni, ritroviamo tutto il vecchio armamentario del Rovetta melodrammatico ed uomo di mestiere.

* * *

È facile immaginare le idee che un temperamento siffatto, poteva nutrire sulle donne e sull'amore. Di tutte le figure femminili abbozzate nelle sue commedie, tre o quattro appena si salvano per un fondo sincero di bontà, per una sincera capacità di amare; e sono quelle che la vita non risparmia: le altre, pupattole di lusso, e di vanità, raffinati gingilli creati pel capriccio del maschio, si vendicano di questa loro apparente inferiorità coll'esercitare una azione malefica e dissolvente sulla condotta degli uomini. Ciniche e sensuali, amanti del male pel male, il loro satanismo arriva fino a patteggiare con la teologia: esse emanano, come argutamente osserva uno scrittore, un profumo sospetto, in cui alle fragranze delle alcove si mescola un vago odore di incenso. È il quadro che poteva offrirci — in fondo — della donna, un *viveur* ed uno scettico, che l'aveva molto frequentata senza averla mai conosciuta.

Guardate la *Paolina* de *Il giorno della cresima*. L'aver una amante, non le impedisce di montar su tutte le furie apprendendo che il marito ha del tenero con la sua migliore amica e di esigere la separazione legale. Poi quando lo sposo contrito accenna a voler espiare con un viaggio pericoloso in Africa il suo errore, ella pianta in asso l'amante fedele per tornare in grembo al legittimo consorte. Volubilità: capriccio,

gioco elegante e raffinato di tanti piccoli sentimenti quali la vanità, l'orgoglio, l'interesse; ecco l'amore secondo il Rovetta.

Ma c'è *Principio di secolo*, c'è *Romanticismo*, c'è il *Re Burlone*, nei quali un soffio di idealità eroica ci fa apparire un Rovetta diverso e come trasformato. Sentì forse il bisogno, come il Giacosa, di elevare la propria ispirazione pervasa di scetticismo e di nichilismo ad una atmosfera più nobile e più alta? Si accorse forse che le nuove generazioni non avrebbero più tollerato la consueta rimestatura di brutture e di fango che egli era solito fornire? Fatto sta ch'egli con *Romanticismo* riafferrò con polso saldo i pubblici che gli sfuggivano di mano ed offrì ai facili critici del momento un tipo compiuto di lavoro a grandi tinte patriottiche. Eppure, come già qualcuno ha notato, in *Romanticismo* il dramma è la cosa più caduca. Quel che più vale in esso, è ciò che la folla è meno disposta a vederci, cioè la sublimazione dello spirito pieno di sacrificio, la virtù calda e benefica di fraternità ideale, per la quale il Rovetta, fino allora spregiatore cinico dell'umano genere, intende quasi riabilitarsi ai nostri occhi.

Quell'episodio di Vitaliano Lamberti e di sua moglie Anna, che per molti anni indifferenti l'uno all'altra, apprendono ad amarsi e a sorreggersi per essersi scoperti i medesimi odî politici, avrebbe potuto esser veramente più bello se non fosse stato cucinato coi soliti ingredienti scenici cari all'autore de *I disonesti*.

E la rievocazione della grottesca ridanciana figura che la tradizione assegnò a Re Ferdinando II. di Napoli, avrebbe potuto riescire artisticamente assai migliore se non fosse stata soffocata da intrighi d'alcova e di gabinetto che troppo risentono dei procedimenti cari allo Scribe ed al Sardou.

Fino all'ultimo, quindi, e persino nel dramma storico, il Rovetta rimase fedele a quei canoni d'arte poetica ch'egli aveva visto trionfare nella sua gioventù: nè il mutato spirito dei tempi, nè le nuove correnti manifestatesi nel campo dell'arte, ebbero il potere di indirizzare il suo talento a comprendere ed a rendere la complicata anima moderna. Segno è che il suo ingegno era mediocre, manchevole della più caratteristica qualità del grande poeta, che è l'emozione.

Le sue creature parlano, parlano, senza riuscire a toccarvi una fibra intima dell'animo, a darvi un palpito di commozione estetica. Le loro continue contraddizioni morali mostrano la fragilità del suo edificio psicologico, Gli è che la stessa indifferenza àpata ch'egli pose nel crearle si riverbera in noi che le ascoltiamo.

Egli è in verità, un sorpassato: la foglia secca del verismo, la parte destinata a cadere al primo rigore delle brezze invernali. L'Italia dell'ultimo trentennio è, la Dio mercè, assai migliore di quanto figuri nei suoi sessanta tra drammi e romanzi.

* * *

C. Antona Traversi

" Le Rozeno „ di *Camillo Antona Traversi* (1) scritte fin dal 1889, ma rappresentate a Roma dopo una lunga e penosa odissea di difficoltà e di ripulse sullo scorcio del 91, si affermarono in breve tempo trionfalmente su tutti i teatri della penisola e vennero concordemente giudicate dalla critica come uno dei frutti più originali, più arditi e più robusti del rinnovato teatro italiano.

Esagerazioni a parte, questa fatica dello scrittore milanese conserva pur sempre il pregio della sua freschezza ; quel sapore di giovanile spontaneità ch'é ne *Le Vergini* del Praga, e che fa indulgere ai difetti non lievi e non pochi che in essa si riscontrano.

Volgevano allora i tempi in cui il suo autore, pur discendendo da cospicua famiglia lombarda ed esercitando con onore la carriera dell'insegnamento, non si peritava di farsi partecipe della vita scapigliata e

---

(1) Nacque nel 1860. Fu per vari anni professore di lettere italiane ai collegi militari di Napoli e di Roma, distinguendosi per una abbondante produzione giornalistica e di critica letteraria, in ispecie leopardiana e foscoliana. Esordì sulle scene con l'atto unico *Il matrimonio di Alberto* (1881). cui seguirono *Punto e da capo*, *Francobolli sprecati*, *Il sacrificio di Giorgio* 87) *La figlia di Nora* 1889) *Le Rozeno* (91) *Danza Macabra* (93., *I fanciulli* (96), *Terra o fuoco?*, *La Balia* (con S. Zambaldi), *Uno scandalo*, *Parassiti* 1901) *La nuova famiglia*, *L'assolto* (1902 *Babbo Gournas* (904) *In bordata* (1908) *Calvario* (1908), per accennare ai lavori principali.

L'editore Sandron va dando alle stampe il suo teatro completo, ricco anche eccessivamente, di notizie autobiografiche e bibliografiche sull'autore e sull'opera.

turbolenta di quella bohême letteraria che negli angoli dei più importanti caffè della penisola gettava i germi di rivoluzioni feroci ed ipotetiche. Anima candida fino all'ingenuità, non disingannata dai mille insulti della mala sorte, dalle insidie dell'amicizia, dall'esperienza dell'ingratitudine, egli sembra avere, per uno strano contrasto di natura, riversato nell'opera sua tutta quella amarezza e quel disprezzo della società falsa e corrotta ch'egli non seppe mai manifestare nelle sue relazioni sociali. Strano temperamento di sognatore e di asceta, condannato a dibattersi nelle più oscure difficoltà della esistenza quotidiana, giù giù fino alle înesorabili pastoie delle leggi e del diritto; costretto a perpetuar nell'esilio l'irrequietudine ansiosa dei giorni migliori ed a scontar coll'oblio e con l'abbandono gli istanti del trionfo labile e lontano, Camillo Antona Traversi può ben oggi rammaricarsi d'essere un sopravvissuto, avendo, sola consolazione, la stima di pochi superstiti amici e dispersi.

Se le vicende del tempo hanno meritamente gettato il velo dell'oblio sulla ventina di lavori drammatici usciti dalla sua penna feconda, troppo feconda anzi; *Le Rozeno* e *Parassiti* rimarranno tuttavia ad attestare la solidità di un ingegno che, meglio indirizzato, e meno provato dalle asperîtà, avrebbe potuto dare frutti ben più elevati e duraturi all'arte del suo paese.

Certo, all'ambiente gretto e provinciale che formava il mondo drammatico italiano intorno al '90, dovè sembrare ardimento nuovo ed incredibile, quello di questo giovine scrittore, che rompendo a visiera alzata contro l'istrionismo e il convenzionalismo dei topi di palcoscenico, apriva le sue finestre all'aria vivificante della realtà, ponendo sotto gli occhi degli ascoltatori figure còlte dal vero, lagrime sincere e passione non infinta.

Le grida stesse di immoralità e di scandalo che accolsero *Le Rozeno*, stanno a dimostrare come fosse insueta per le nostre scene la pittura di quel mondo singolare che in esse è raffigurato; strano mondo, che non è quello del Dumas figlio o delle *Leonesse povere* dell'Augier, e neppure quello del Praga, ma pencola arditamente verso la galanteria senza averne — diremo cosí — il marchio formale.

Clarissa, Matilde e Valentina Rozeno, ormai sulla soglia dell'età matura, si danno preda alla follia dei godimenti con la consapevolezza di non poter contare più a lungo sulle loro risorse di beltà e di eleganza. Fanno danaro come possono e di ciò che possono; nè v'ha turpitudine di mercato da cui rifuggano. Insino Lidia, figlia di Clarissa, vaga e pensosa giovinetta, è data in braccio ad un ricco blasonato, orgoglio e futuro sostegno della lor vecchiaia.

Ma Lidia ha un cuore, e basta che Enrico, giovine studente, le parli il linguaggio inusato della passione, perch'ella si dia all'ebbrezza di quell'amore corpo ed anima.

Un figlio sta per nascere da Lidia, un figlio su cui le sagaci gentildonne contano come isperata risorsa per attaccare a Lidia il vecchio protettore. Impresa facile: il principe accetta la paternità felice; nessun ostacolo da parte di Enrico, il quale deve assentarsi, chiamato imperiosamente e Venezia dalla famiglia: pure Lidia si ribella e rifiuta di prestarsi alla commedia, rivendicando il nascituro a sè stessa ed al suo vero padre: Enrico.

La scena è bella e sincera e all'esplosione dei sentimenti si giunge con felice parsimonia di mezzi e con rigoroso intuito della psicologia femminina.

Al quarto atto il cielo s'infosca. Lidia è accorsa a Venezia presso Enrico, illudendosi (e quale donna anche esperta delle brutture umane non si illude, quando è madre?) di poter riavvincere a sè l'amante con la virtù del sangue e quella del proprio sacrificio; ma l'attendono la malcelata freddezza e l'ingiurioso sospetto. L'amore è morto; è morto laggiù nel canale pieno di misteri ove il liquido abisso la attira insensibilmente.

Un salto nel vuoto e tutto è finito: la piccola Lidia ha chiuso la sua breve giornata di passione e di dolore.

Ecco: io ritengo che una catastrofe così pervasa di umana e sincera poesia possa far perdonare tutto quanto di incerto e di superficiale può ravvisarsi nella condotta di questo dramma; lo stesso convenzionalismo che appare, a tratti, nel carattere di Lidia, col ricordo troppo vivo di consimili figure femminili che guidarono la mano dell'autore.

Sappiamo bene che personaggi come quel Suardi, musicista e filosofo da strapazzo e quel cugino Stefano, *souteneur* di Clarissa Rozeno, sono troppo invecchiati, sulla scena, e non raggiungono l'individuazione necessaria a dar loro una nuova vita originale; pure il romanzo di questa vergine corrotta esercita sul nostro spirito qual'ascendente che è proprio degli argomenti eterni d'amore e di morte.

" *Le Rozeno* „ hanno un'aria di famiglia con le commedie del primo periodo verista e ne riproducono il medesimo tipo uniforme: una descrizione d'ambiente generalmente corrotto, nella quale si innesta un dramma di anime oneste che tentano — il più delle volte vanamente — di sottrarsi al loro destino.

Parassiti, invece, è commedia di caratteri, secondo la vecchia formula settecentesca rinnovata dall'Ancey.

Entrambe discendono da un unico concetto: quello di scoprire e perseguitare le tare morali che inquinano la vita sociale.

Il comm. avv. Gaudenzi, che viceversa non è nè commendatore nè avvocato, appartiene a quella categoria di individui che sembrano venuti al mondo per sfruttare i loro simili; e che se mettessero a servizio della buona causa l'abilità e la fatica ch'essi spendono nell'intrigo, si porrebbero in prima linea fra i valori della società.

La *specialità* del comm Gaudenzi, poichè codesta genìa sa uniformarsi sino al progresso delle scienze, sono i comitati di beneficenza per le sventure nazionali ed internazionali; come quella del figlio di lui Alfredo, degno erede paterno, è lo sfruttamento delle donne: ma non è detto che all'occasione essi non si dedichino a sfruttamenti di altra natura: come stranieri di passaggio e cantanti in cerca di *réclame*. Basti dire che persino il giovane studente Silvio, fidanzatosi a Rina, figliuola del Gaudenzi, dovrà elegantemente pagare il suo tributo alle imprese del futuro suocero, ma è salvato a tempo dal ricco genitore, il quale nell'atto di stipulare il contratto dotale, si accorge di essere indegnamente raggirato dal Gaudenzi e manda a monte le nozze. Il disgraziato parassita, col suo segretario e socio cav. Naldini, attraversa un brutto quarto d'ora, chè il colpo dell'ultimo comitato di beneficenza gli è andato a male ed

occorre mostrare i conti. Un lampo di genio del vecchio volpone salva la situazione e chiude con un amaro sarcasmo la commedia: finale degno delle tradizioni classiche cui il tipo si ispira. Rina sta per abbandonare la casa paterna al seguito di un celebre violinista polacco ch'ella accompagnerà al piano nei suoi concerti : ebbene il Gaudenzi si farà il loro *manager* e chiuderà la sua carriera di scroccone sfruttando la sua propria figlia.

Tipi come il Gaudenzi, il figlio Silvio, il Naldini, noi li abbiamo incontrati tutti nella vita e non é poco merito nel Traversi l'averceli fatti rivivere nella luce della satira che ride amara e sferza fino al sangue. Quì ancora, come ne *Le Rozeno*, bastava incidere un poco più a fondo per fare di queste figure creazioni indimenticabili : c'è nel comm. Gaudenzi un senso troppo vivo di cose viste ed intese, fra Turcaret e Ludro; come nel Naldini c'è del Pistol e del Ludretto.

L'intreccio arieggia con civetteria alla semplicità del Goldoni e del Destouches; ciò che richiedeva forse nell'autore una dose di spirito e di festevolezza che egli era lungi dal possedere; ma la commedia è da segnalarsi egualmente per il nobile sforzo d'arte che essa realizza, di contro alle combinazioni opportunistiche familiari alla scena di prosa.

Parassiti sono l'unico frutto degno del Traversi, dopo il suo esodo dall'Italia. Distratto da molteplici e diuturne fatiche, egli non ha prodotto dipoi che pochi atti unici, i quali attestano il pernicioso orientamento della sua attività verso quel teatro del *Grand Guignol* che rappresenta l'ultima degenerazione e la vera tomba del verismo. *L'assolto*, *Babbo Goumas*, *In bordata*, *Calvario*, resistono sulle scene italiane e francesi, quasi esclusivamente per virtù delle emozioni violente che codesto genere di teatro ha messo in voga, e non giovano menomamente — checchè possa affaticarsi a dimostrare l'autore nelle sue prefazioni autobiografiche — alla fama da lui meritamente conquistata con *Le Rozeno* e *Parassiti*.

* * *

Milano può dirsi, veramente, sia stato nell'ultimo trentennio dello scorso secolo il focolare della rinnovata cultura italiana. *Carlo Bertolazzi* (1) milanese anch'egli, cominciò a farsi notare, intorno al '90, per una serie di scene popolari vernacole in un atto; *Ona scenna de la vita. — I benis de spôs — In verzèe — Al mont de Pietàa*, ricche di color locale e di umorismo, nelle quali il giovine scrittore dava prova di una singolare attitudine alla pittura d'ambiente nonchè alla osservazione acuta e fedele della vita reale.

C. Bertolazzi

Una siffatta impronta d'origine doveva rimaner attaccata allo scrittore per il resto della sua carriera, onde, anche le opere sue migliori, dettate nella lingua madre, conserveranno felicemente il colorito, la forma e l'espressione regionale, il che varrebbe da solo, a distinguere il suo teatro da quello dei suoi compagni e predecessori.

L'autore de *L'egoista*, di *Lulù*, de *La casa del sonno*, ha una fisionomia tutta sua particolare, che se non vale ad assegnargli un posto preminente nella evoluzione del teatro, è tale da fare di lui un artista degno di grande rispetto.

Con Carlo Bertolazzi si insinua nel verismo una nota francamente e largamente paesana, nella quale si attenua singolarmente quanto nel tipo della commedia realista allora in auge era dovuto alla imitazione di modelli stranieri. Avvenimenti, tipi e figure non si sollevano dalla cerchia prettamente locale, e conservano, però, la caratteristica impronta della diretta osservazione, come ne *La Gibigianna*.

La difficoltá si presentava gravissima quando il medesimo procedimento venisse applicato a caratteri

---

(1) Carlo Bertolazzi, milanese, nacque nel 1871. Esordì nel 1888 con un dramma in quattro atti, *Mamma Teresa*, al teatro Gerolamo di Piazza Beccaria, che segnò un gran trionfo. Ma la sua opera giovanile fu composta quasi esclusivamente in vernacolo; tra il '90 e il 94. Seguono *El nost Milan* (Parte I. *La povera gent* in quattro atti) 1894 - *Il dolente* (95). *Strozzin - La ruina* (95) *La Gibigianna* (98) *L'egoista L'amigo de tutti* (1901) *La casa del sonno* (1903) *Lulù* (1903) *Il matrimonio della Lena - Il diavolo e l'acqua santa* (1904) *Lorenzo e il suo avvocato* (1906) La sfrontata (19 7 *I giorni di festa* 1908) *La principessa* (1908) *Ombre del cuore* (1908) *Il focolare domestico - La Zitella* ed altri minori.

e vicende di una vita più larga, cioè italiana: e qui, ad esser giusti, convien dire che il Bertolazzi non sempre riuscì pari al suo assunto. V'ha tuttavia un paio fra le sue commedie: *Il diavolo e l'acqua santa* e *L'egoista*, nelle quali il connubio si presenta assai riuscito. Ed invero, quelle figure di Don Angelo Maregondi e di Franco Marteno, trascendono quasi la loro particolare natura paesana per partecipare della umanità più vasta dello spirito.

La dote che prevale nel Bertolazzi è il sentimento. Egli fa del verismo sentimentale, il che conferisce alla sua arte una nota più moderna e suggestiva, meglio consona allo spirito italiano, che già mal si trovava a suo agio nella formula dell'osservazione impassibile.

Per questo lato, s'egli è prossimo a qualcuno, lo è al buon Giacosa di *Come le foglie*. Come nel candido scrittore valdostano sotto l'amaro sarcasmo vedrete spuntare il riso della fede e dopo le peggiori sciagure il tenue filo verde della speranza, così *Luciano* de *La casa del sonno* dopo aver procurato la rovina sua e dei suoi, e la morte di sua madre, pur esule e fuggiasco non vien meno alla speranza di rifarsi ancora un'altra vita; ed *Enrico* ne *La Gibigianna*, al capezzale di colei che per amore ha accoltellato, sogna ancora con l'amante il ritorno di giorni più felici.

Questi ed altrettanti indizi della gentilezza d'animo del Bertolazzi non devono indurre a credere che la sua concezione della vita sia francamente ottimista.

Osservate *La Gibigianna*, il primo lavoro in cui egli si riveli nella complessità del suo temperamento e nella maturità dei suoi mezzi d'espressione. La pittura d'ambiente, poderoso affresco in cui vediamo pullulare ed animarsi la vita molteplice della metropoli lombarda, vi tende quasi a soffocare il dramma di Enrico e di Bianca; lui meschino scritturale di avvocato, lei *grisette* sentimentale ed appassionata dell'amore, ma più ancora del lusso che la sfiora e l'avvolge nella sua calda seduzione.

Stanca un bel giorno delle brutalità dell'amante, ella lo abbandona per seguire la sua vocazione; e si busca da lui una coltellata che la mette in fin di vita. Come il cane che lambisce le mani di colui che lo

batte, la povera creatura, superstiziosa e docile tornerà nelle braccia di Enrico, felice e dimentica.

Il Bertolazzi non deve aver durato fatica a voltare in italiano questo quadro di colore ove ogni persona si distingue per la sua netta fisionomia, frammento di umanità più vasta e complessa.

Il gusto dello scrittore milanese per la vita episodica e per la satira di costumi si palesa, altresì, ne *L'egoista*, che come commedia di carattere, tende ad emulare in taluni punti i celebrati modelli classici.

Nuoce alla sua unità l'aver seguito il protagonista in quattro epoche della sua vita, non legate fra loro da filo sufficientemente solido. Franco Marteno ci viene presentato, dapprima, quale scapolo e tiranno nella casa avita, per amore dei propri comodi e del proprio tornaconto. Ammogliatosi esclusivamente per beneficiare di un vistoso lascito, egli forma la disgrazia della moglie e più tardi della figlia, cui incombe il destino di dover rinunziare ai voti del suo cuore per rimaner a fianco del vecchio egoista iroso e geloso.

Il tipo è completamente sbozzato in ogni sua parte: se v'ha qualche cosa da rimproverare al Bertolazzi si è di aver troppo spinto la minuziosità dell'analisi, sì chè allora si avverte lo sforzo e l'artificio. Quest'uomo è un piccolo re nella sua corte, ed è così vero, così umano! Sembra che dall'individuo sopraffattore ed egoista emani un fluido strano che obbliga tutti coloro che lo circondano a piegarsi alle sue voglie. Col tempo la remissività si muta in ischiavitù: il fenomeno è osservato con una acutezza mirabile. Con tutto ciò *L'egoista* è freddo e monotono. Gli che al Bertolazzi è mancata quella portentosa virtù animatrice delle figure secondarie, quell'innato senso di umorismo, quell'armonia ineffabile d'insieme, che fanno del *Burbero benefico* o del *Misantropo* dei capilavori che non ci si stanca mai di rileggere o di riascoltare.

* * *

Con *La casa del sonno*, lo scrittore milanese volle in parte svincolarsi dalla angusta cerchia in cui gli sembrava d'essersi rinchiuso ed affrontare la pittura

dell'alto mondo bancario in una con problemi di più alta responsabilità morale e sociale. Fu un errore.

Luciano, il protagonista, che uscendo da agiata famiglia di proprietari terrieri, si getta a capofitto nella speculazione di borsa, inghiottendo con la fortuna dei suoi quella della moglie e persino il danaro commesso alla sua fiducia; Luciano che soltanto innanzi al cadavere di sua madre, morta di crepacuore, sembra avvedersi della falsa strada finora da lui battuta, non ci insegna nulla, in fondo, con la sua sventura — almeno non nel senso voluto dell'autore. Dobbiamo credere ch'egli avrebbe meglio servito ai suoi interessi rimanendo un modesto ed operoso colono? E perchè a priori non avrebbe egli potuto riuscire laddove tanti sono riusciti e riescono? Dobbiamo ritenere ch'egli non possedesse le qualità necessarie per giungere a tanto? Ed allora è fuor di luogo quì ogni voluto contrasto fra l'idilliaca pace della vita provinciale ed il turbinoso movimento di quella dei grandi centri.

L'incoerenza della sua impostazione si riverbera quì su tutta la condotta dell'azione, sbiadita e non scevra da situazioni melodrammatiche.

Meglio riusciti il primo ed il quarto atto, ove il Bertolazzi ritrova sè stesso nella pittura fedele e bonaria della umile vita provinciale.

Questo spiega il successo duraturo ottenuto da altre sue commedie, quali *Il diavolo e l'acqua santa*; ove pur a traverso una azione di una semplicità, anzi, di una ingenuità estrema, vediamo spuntar fuori figure interessanti come quelle dell'ateo Cesare e del prete Don Ambrogio Maregondi: entrambe eccellenti persone, messe l'una contro l'altra dai partiti locali, ma che finiscono con l'intendersi nella maniera migliore, per formar le felicità di due ragazzi che si vogliono bene.

Lulù è, senza dubbio, dal punto di vista scenico, il miglior lavoro del Bertolazzi. La soluzione oltremodo drammatica non toglie ch'essa sia vera e propria commedia: pungente ed amara.

Lulù è la mima classica: buona figliuola nel fondo, ma estremamente svaporata e volubile nei suoi affari di cuore: mentire è per lei una abitudine, diremo anzi, un bisogno. Ha per protettore un De Farnesi;

ma gli slanci del suo cuore vanno a Mario, studente e povero: e quando costui prende il posto del protettore, la brava Lulù si dà in braccio ad un ingegner Saletti.

Mentendo la fedeltà, mentendo una maternità, ella riesce a farsi sposare da Mario: ma la volpe non perde il vizio; sorpresa dal marito in flagrante adulterio, in una scena drammaticamente incisiva, ella non riesce a nascondere più oltre la sua natura ipocrita ed incosciente e finisce con una palla di *revolver* nel petto. La tesi è tutt'altro che peregrina: si rammenti fra altro *L'ondina* di Praga, che per una curiosa coincidenza vide la luce nello stesso anno. Il Bertolazzi può dire a sua scusa ch'egli intese riprodurre un tipo, diremo così, di professionista dell'amore: ed occorre convenire che pochi avrebbero potuto raggiungere la precisione e la vivacità della sua analisi.

Lulù, a malgrado dei suoi difetti, è commedia fresca e robusta: credo non ingannarmi giudicandola destinata a prender posto tra le più caratteristiche del teatro italiano moderno.

Non direi altrettanto di *Lorenzo e il suo avvocato*, un gentile quadretto d'ambiente, in cui il Bertolazzi pur si distingue per le sue qualità più spiccate: la sottil poesia melanconica della umile vita quotidiana, e la soavità leggiadra di tocco.

La sua più recente opera, *La zitella*, popolata come è, di una quantità di figurine umoristiche, col suo procedere scherzoso e la sua soluzione accomodante si rivela frutto della medesima vena d'ispirazione: vena tenue e dimessa, se vogliamo, ma fresca e zampillante.

Certo, l'oscillare di continuo del Bertolazzi fra l'ironia pelle pelle di questi lavori, e la amarezza caustica e desolata di altri, quali *Lulù* e *Il focolare domestico*, non depone a favore dell'unità artistica del suo temperamento.

Ma un tal difetto di coerenza e di organicità egli ha comune con la più gran parte degli artisti contemporanei, specchio fedele dei dubbi e dei dissensi che alimentano la tormentata nostra coscienza.

* * *

Nel 1891, con due lavori intitolati *La fine* e *Mio fratello*, esordiva nelle scene milanesi *Silvio Zambaldi* (1). Figlio del noto critico drammatico, si può dire che succhiasse col latte l'amore pel teatro. Lombardo anche lui, come i maggiori della sua schiera ed autore dialettale egli stesso, in principio della sua carriera artistica, venne a rispecchiare le tendenze allora in auge con tanta maggior docilitá in quanto si trattava di seguire una via ormai battuta e poco proclive ad offrir delle sorprese. Ciò non toglie che la irrequietudine del suo spirito e la fretta di arrivare non lo sballottassero, come argutamente osserva Renato Simoni “ dal dramma a tesi all'*inpromptu* con maschere, dalla commedia al vetriolo alla farsa ad equivoci, alternando il mestiere astuto con le audacie dell'arte più anarchica, coprendosi della veneranda polvere della tradizione, per spazzolarsela via, tutta, fino all'ultimo granello poco dopo, e zufolare a gote gonfie, con le mani in tasca, e la faccia rubiconda, le fanfare dell'avvenire ; capace del paradosso e del buon senso, della paura mentale come della provocazione „ (2)

S. Zambaldi

Si spiega così come fino a *La Voragine* (1905) egli abbia dovuto, commedia per commedia riconquistarsi a fatica le simpatie del pubblico oblioso e della critica annoiata. Con questa opera si può dire veramente ch'egli abbia tracciato la sua via : ad essa segue difatti, a distanza di tre anni, *La moglie del dottore*,

---

(1) Nato in quel di Brescia nel 1870. Fin da quando compieva gli studi liceali sentí grande propensione pel teatro. I suoi amici dell'università di Pisa di Siena e di Bologna, lo ricordano un tipo ameno ed allegro, bevitore senza paure. Non si laureò tuttavia e coltivò il gîornalismo. È collaboratore del *Corriere della Sera*, fu redattore del *Piccolo* di Trieste ed uno dei fondatori del Touring Club. Esordì nel 1819 a Milano con *La fine*, recitata da Novelli e *Mio fratello*, recitato da Ferravilla. Subito dopo compose *La balia* con Giannino Antona Traversi, indi *Il nèo* e *Il giudizio di Salomone* che chiudono il suo periodo giovanile. Quello della maturità si inizia con *Un dovere di umanità* (1903), continua con *La Voragine* (1905) Noi uomini 1906 *La moglie del dottore* (1908) *Il nostro amore* 1908) *L'amico di Ninì* (1909) *Fiori d'arancio Il matrimonio di Rirì* (1910) *Due che si amano* (1913) *La macchinetta del caffè* (1919) *El rebègolo* (1920) per citare solo le principali. Viso quadrato, corporatura robusta, capelliera prolissa, gli danno fisicamente una rassomiglianza con Beethoven.

(2) Prefazione a *La moglie del dottore* — Milano Treves 1908.

considerato sinora dai più il suo lavoro principale e che fu in realtà uno dei più caldi successi italiani del tempo

Se si tien conto che le commedie successive, quali *Il nostro amore*, *L'amico di Ninì*, *Fiori d'arancio*, *Due che amano*, *La macchinetta del caffè*, furono rappresentate con poca fortuna e giudicate con minore indulgenza, parrà logico che a *La Voragine* e a *La moglie del dottore* convenga riferire il nostro studio, per assegnare allo Zambaldi il posto che gli spetta nell'evoluzione del nostro teatro. Anche quì dobbiamo osservare come il tipo di questi lavori si presenti nettamente e decisamente italiano sì nella concezione sì nella struttura. Dieci anni di attivitá drammatica intensa hanno insegnato ai nostri scrittori a respingere gli elementi eterogenei di imitazione straniera per ispirarsi più direttamente alle caratteristiche psicologiche del nostro popolo. Ideazione chiara e logica, situazioni nette il più possibile, tanto nette talvolta, che al solo veder comparire nella scena gli interlocutori, si indovina fin le parole ch'essi dovranno dirsi e la conclusione cui dovranno pervenire; descrizioni di caratteri piuttosto esteriore e convenzionale; soluzione del nodo drammatico affidata esclusivamente al prorompere della passione, più forte di qualsiasi freno morale e di qualsiasi legge : ecco i caratteri più notevoli del *tipo* di commedia *paesana* affermatosi in Italia nell'ultimo ventennio.

Di un siffatto genere di teatro è facile scorgere a prima vista i pregi ed i difetti essenziali : precipuo fra questi ultimi, la povertà di ispirazione, l'oggettività gretta, che non trascende di solito i nudi fatti raccontati, lo spirito borghese che tutto lo pervade e che si manifesta, come acutamente nota il Simonì, in una specie di sanità d'animo un pò opaca, un pò densa, ma pur persuasìva, ben ordinata e definita.

D'altronde, è tutto e sempre questione di temperamento.

La fusione dei medesimi elementi, quanto sia contemperata da un senso innato di poesia, può condurre a qualche cosa di veramente geniale come *La vedova* dello stesso Simoni ; così pure, quando sia dominata da preoccupazioni d'indole esclusivamente tea-

trale, può condurre a commedie semplicemente *interessanti*, come quelle dello Zambaldi.

La ricerca dell'effetto, della situazione tesa, emozionante, che tenga sospeso l'animo dello spettatore fino allo scoppio finale, è senza dubbio una delle caratteristiche del suo teatro, caratteristica che ne scema in singolar modo il valore e la portata.

Ne *La Voragine*, che artisticamente appare più elevata della stessa *Moglie del dottore*, lo Zambaldi ci trascina per tre atti intorno ad un misterioso e cattivante enimma di amore e di morte. Eleonora moglie amatissima di Giovanni Oderisi, ingegnere, trovò la morte in una voragine, in circostanze che ai più apparvero strane, ma non al marito, convinto che la sciagura sia avvenuta per puro accidente. Un parente della morta, nemico personale dell'Oderisi, getta in faccia a questi l'accusa tremenda di aver assassinata la moglie colpevole. Nell'animo dell'Oderisi innocente germina e dilaga il dubbio che effettivamente Leonora l'abbia tradito: la nostra ansia di sapere è appagata soltanto dalla confessione che fa Mary, sorella di Giovanni ad un amico di famiglia: ella aveva sorpreso l'adulterio della cognata e con la minaccia della rivelazione l'aveva spinta inesorabilmente al suicidio. La confessione è interrotta da grida: brucia, brucia! È Giovanni che, impazzito, ha dato fuoco alla casa.

Nessuna tesi, nessun problema morale di alta levatura, ma un caso di coscienza studiato con rigore di analisi e serietà di intendimenti. La stessa furberia usata dall'autore, non ispiace, anzi.

La moglie del dottore risente più davvicino il virtuosismo dell'artefice, ma si presenta in compenso più franca ed aperta, mette in gioco sentimenti più atti ad afferrare immediatamente la mentalità di pubblici mediocri. Il dottor Carlo Conti, medico condotto, ha strappato alla morte in una difficile operazione la maestrina Luisa, degente per procurato aborto, e l'ha sposata. Tra i due sarebbe la felicità perfetta, se al ricordo di una colpa d'amore di Luisa, non si aggiungesse la constatazione che la donna non potrà mai più essere madre. Che cosa accade? Una automobile, capovoltasi alla porta del dottore, reca nella casa di lui una donna incinta, Bianca Serpieri, moglie dell'in-

dividuo che rese madre la Luisa, e del quale Carlo non volle mai conoscere il nome. Luisa insorge contro il miserabile che la sedusse e che la spinse ad abortire, (dobbiamo credere che fu tutta colpa del maschio?) e poich'ella apprese solo allora che la gioia della maternità concessa a Bianca le sarà per sempre negata, non sa rattenersi, al cospetto del marito, dal rivelare chi sia l'uomo che sta loro innanzi. Tutto questo amalgama di sentimenti e di circostanze è dosato in una maniera superlativamente abile per giungere, come è evidente, alla scena *madre* d'effetto.

Il terzo atto ci riconduce — sebbene tardi — ad un poco più di arte e di poesia. Il dramma, da Luisa, si concentra ora in Carlo, e s'accompagna allo schianto di lui per aver conosciuto reale e tangibile colui ch'egli s'era assuefatto a considerare come un'ombra vana.

Date a trattare un argomento simile a un Bracco o a un de Curel, ed eglino vi faranno di quest'ultima situazione il vero perno del lavòro. Ma lo Zambaldi — credo di averlo detto — è più che altro un uomo *di teatro*.

Ciò non toglie che *La moglie del dottore* sia una robusta commedia, tale da farci sperare che il suo autore voglia e sappia rinnovarne i successi.

* * *

R. Simoni

Anche a *Renato Simoni*, veronese, (1) non giovò certo la straordinaria fortuna toccata in sorte alla sua commedia di esordio *La vedova*. Pubblico e critica divengono stranamente esigenti verso coloro che strapparono loro, d'un tratto, i massimi suffragi, facendo loro colpa di non produrre capilavori a getto continuo: la storia della letteratura

---

(1) Veronese, ha circa quarantacinque anni. Esordì a Milano come critico teatrale del *Tempo* e si fece notare per molto acume ed una naturale cortesia nella polemica. Poi divenne redattore del *Corriere della Sera*, ove sostituì il Pozza come critico drammatico. Pochi uffici sono tenuti con tanta dignità competenza e decoro. Le sue molteplici occupazioni, tra cui la direzione de La Lettura, gli tolgono di dedicarsi attivamente ad opere drammatiche. Il suo primo lavoro è *La vedova* (1904) Seguono *Carlo Gozzi* — *Tramonto* — *Casanova* — *Congedo.*

non ha cura di considerazioni siffatte e giudica un'opera per quello ch'essa significa.

Ora, non è dubbio che la commedia del Simoni tenga un posto singolare e caratteristico nella evoluzione del nostro teatro e debba anzi considerarsi, in un certo senso, come *tipica* di un momento intellettuale.

L'argomento è il più semplice ed esile che si possa pensare: una giovine donna che per la morte del marito è costretta a cercar rifugio presso i suoceri astiosi ed ostili, e che con la sua rettitudine, il suo saggio spirito conciliativo, il suo comunicativo ardore di giovinezza, riesce ad acquistarsi le simpatie dei vecchi e ad ottenere sinanco il loro assenso ad un nuovo matrimonio in cui ella vedrà rifiorire il suo sogno d'amore spezzato.

Basta ciò per comprendere come la trama di questo lavoro sia, nella sua negletta semplicità, quanto di più classico e di più tradizionale poteva offrirci il teatro di dieci anni addietro. Ed in questo, appunto, è il segreto della sua bellezza e della sua forza, che ci ricongiungono insensibilmente alla più pura e genuina fonte delle nostre ispirazioni.

Ma quello che un accenno sommario non potrebbe mai rendere, quello che forma la profonda e nobile originalità dell'opera, si è l'arcano senso di poesia che tutta la pervade, la visione commossa ed ironica ad un tempo, di quell'angolo di vita provinciale, entro il quale vediamo veramente aggirarsi visi e figure umane, resi indimenticabili dal magistero dell'arte.

Eccolo dunque il verismo; il *nostro verismo*, quello di Gallina e del papà di tutti, Goldoni: il verismo che dalle umili viscere della esistenza quotidiana sa estrarre non quadri atti ad eccitare il disgusto, ma fiori immarcescibili di emozione delicata e sana, di grazia squisita e seducente.

Perchè opere siffatte non sono più frequenti? Gli è che a comporle, occorre essere poeti di razza, oltre che uomini di teatro, ed il teatro sembra in oggi destinato non giá ad accogliere sibbene a screditare la poesia.

Non affermiamo con ciò che la commedia del Simoni sia perfetta: la grande padronanza che l'autore ha dei suoi mezzi, si esercita sovente a detrimento

della spontaneità e della freschezza. Un virtuosismo siffatto ritroviamo più accentuato in *Carlo Gozzi*, in *Tramonto*, in *Casanova*, e sinanco in *Congedo*, l'ultima affermazione drammatica del Simoni.

Congedo è, tuttavia, meglio fuso, equilibrato; l'osservazione si è fatta più ricca e solida, la psicologia più sicura e destra: manca peraltro quel sottile calore emotivo che forma il pregio de *La vedova* e la caratteristica di Renato Simoni.

Al quale è voto comune che le fatiche della critica non tolgano di coltivare l'arte della scena, nella quale egli fa parte per sè stesso; lucido esempio in entrambe, di quei concetti di italianità che soli possono condurre alla creazione di un teatro nazionale.

E. Calandra

Per ragione etniche e cronologiche accenneremo quì all'attività drammatica di *E. Calandra* (1852-1911) autore di alcuni lavori che ebbero una certa fortuna per un senso di realismo colorito e robusto (1) e ad *Oreste Poggio*, temperamento di sentimentale romantico, per quanto seguace della scuola verista (2). Il suo lungo studio del teatro ha conferito ai suoi ultimi lavori una sicurezza di tecnica ed un senso di penetrazione psicologica che li distingue dalla produzione d'effetto, sollevandoli sulla comune mediocritá.

O. Poggio

* * *

Roma e Napoli, dopo la Sicilia e Milano furono centri della nuova attività teatrale; di assai minore importanza tuttavia: sicchè può dirsi, in fatto, esser mancata fra noi quell'unità di carattere che rende or-

---

(1) *Ad oltranza* (1890) *Disciplina* (con S. Lopez. 1893) *Leonessa* (1894) *La signorina Lidia*.

(2) N. a Torino nel 1860, si fece conoscere come critico drammatico nel *Mattino* ora scomparso e per alcune cosucce senza importanza. Avvocato a Torino, coltivò con passione la scena, facendo applaudire *Amore eterno* (1884) *Fiori d'arancio* (1887) *Farfalla dorata* (1888) Si dette in seguito al teatro dialettale piemontese, al quale si confaceva in modo speciale il suo temperamento romantico, e scrisse una ventina di commedie, alcune delle quali sono tuttora in repertorio. Si stabilì indi a Milano, ove è direttore dell'Agenzia Stefani, e dette alle scene italiane *Conto corrente*, *Marchesa Bianca*, *L'amante*, e *L'Iride* con poca fortuna. Si è preso però belle rivincite con *Il prezzo*, *Il dominatore* (1912) e *La provinciale* (1913) lodata più dalla critica che dal pubblico. I suoi ultimi lavori sono *La prigioniera* (1915) e *La complice* (1914).

ganicamente costituite altre letterature. Nè cotesto sarebbe stato gran male se i nostri scrittori, abbandonando l'utopia di un teatro scevro da qualsiasi caratteristica locale, si fossero adoperati a ricercare invece nella loro cerchia intima elementi di arte sincera e pertanto universale. All'oblio di questo fondamentale principio, dobbiamo attribuire per buona parte i risultati nulli o mediocri cui poté giungere la pletora di drammaturghi, allignata in ogni canto della penisola sulle orme dei maggiori mentovati.

Di alcuni, tuttavia, che per vivacità d'ingegno o per dignità d'arte si sollevano dalla turba comune, ci converrà quì dire: e di uno in singolar modo, cui per varie vicende non fu resa la dovuta giustizia e la considerazione cui aveva pur diritto.

G. Baffico

Giuseppe Baffico, genovese di nascita, ma romano di elezione, robusta tempra di critico, di pubblicista e di scrittore, deve la sua rinomanza letteraria ad una non abbondantissima ma perspicua produzione di romanzi, di novelle e di commedie (1).

Il suo primo lavoro di lena; *Il prodigio*, rappresentato con lusinghiero successo nel 1897, rivela una mente già matura, che sebbene giunta in ritardo ad un genere già sfruttato dai drammaturghi che lo precederono, sa aprirsi in esso una via tutta propria e soleggiata.

Sono quattro atti lucidi, serrati, senza divagazione e senza orpelli, dove uno dei tanti ambienti di corruzione borghese, familiari al verismo della prima maniera, ci è messo sottocchi in uno scorcio pieno di vita e di robustezza. La famiglia Cortini é, a Roma un modello di immoralità dignitosa: dalla madre Clelia, che provvide sempre ai bisogni della famiglia colle elargizioni dei suoi amanti, a Cortini padre che nasconde sotto la lustra di inventore sfortunato la sua interessata acquiescenza; ad Emma, loro figlia, che sospinta dagli esempi e dalle passioni materne sta per alienare la sua purezza ad un galante deputato fornito d'ogni bene di fortuna. Ma c'è il guastafeste

(1) Nato poco dopo la metà dello scorso secolo. Fu a Roma direttore e corrispondente di fogli politici. Dirige ora, a Genova, il *Corriere Mercantile*.

nella persona di un Podrecchi, antico amante della Clelia, e sbarcato fresco fresco dall'America con idee di un puritanismo fuori corso. Egli, che è il vero padre di Emma, lotta disperatamente per sottrarre la fanciulla al triste fato che l'attende: ed infine, profittando del naturale disgusto di lei per la vita che le è imposta, e della rivelazione della sua paternità, riesce a farla fuggire con lui in America. La tesi è arditissima: questo diritto del padre naturale a intervenire negli affari di una famiglia che non è la sua e di sottrarre ad essa chi — di fronte alla legge — è per lui una estranea; potrebbe condurci ben lontano. Ma è, comunque, segno di genialità averla proposta ed averla svolta — pur attraverso vari tentennamenti, con sicura e balda energia e con uno sprezzo evidente di tutto quanto sapesse di artefatto.

Certo quel *Podrecchi* è veduto troppo unilateralmente, certo, molte di quelle figure non isfuggono al convenzionalismo che inquina una buona parte della produzione italiana; ma vivaddio, c'è qui almeno un temperamento virile e risoluto, che piace per la sua stessa rudezza e per l'audacia del suo pessimismo acre e violento.

L'opera, tuttavia, che meglio assomma i pregi del Baffico è senza dubbio *Disertori* (1898). V'ha in essi una così lucida visione psicologica, una penetrazione così sicura d'ambiente e di anime, un senso così intimo e doloroso di poesia, che io non esito a porre questo dramma fra le migliori cose che abbia prodotto il nostro teatro nel periodo del realismo.

Ada, cantatrice celebrata, per quanto sulle soglie del declino, producendosi un giorno sulle scene di una piccola città di provincia, conobbe Ugo, facoltoso proprietario delle vicinanze, e in un momento di abbandono, di nausea per la sua vita falsa ed errabonda, consentì a divenirne la moglie, seppellendo in una vecchia casa di campagna la sua anima ammalata di nostalgia e di ideali.

Ma fu illusione. Ugo, animo serio e retto, pertinacemente assorbito dai propri affari tutt'altro che prosperanti: ella, nella solitudine desolata del muffito palazzo, rimpiagente i bei tempi delle sue glorie ed il tumulto della vita cittadina: a farle sentire più addentro l'irrimediabile dissenso l'arrivo di un gruppo di

antichi colleghi: il sospetto, la gelosia violenta del marito: tutto questo, còlto nella sua viva espressione nel suo graduale e irresistibile progresso, erompe nella spiegazione finale dei due che si coronerà colla rivendicazione da parte di Ada della propria libertà perduta, del diritto a riprendere la propria arte distrutta.

E quì sembrerebbe il dramma terminato: ma l'autore lo riprende con polso robusto innestandovi un solido quarto atto. Ada apprende che Ugo è rovinato: rovinato per lei; e generosamente rinunzia ad abbandonarlo. Ma che faranno ora, privì d'ogni fortuna? Resta ancora l'arte della cantatrice: ella lo scongiura di seguirla, di ricominciare a suo fianco una nuova vita: la sua carezza è tanto ardente e persuasiva che Ugo affranto, smarrito, sembra piegarsi. Ma è un attimo: la visione della sua vita spezzata, dell'umiliazione, dello strazio che l'attendono nell'avvenire oscuro, sopraffà il suo cuore debole, e mentre ella, trionfante si è allontanata da lui, un lugubre colpo di rivoltella annuncia che la morte è passata. Disertori l'uno e l'altra dal posto affidato loro nella vita, tale e non altra doveva essere la loro sorte. V'ha nell'espressione di quest' oscuro senso di fatalità che domina esseri e cose una profonda e dolorosa bellezza che ci attacca a nostro malgrado a queste due anime travolte dall'umana bufera e ci rende infinitamente dolce quel loro melanconico e solitario cantuccio di provincia popolato dalle vestigie del passato:

> Autrefois, sans doute, la grille était ouverte
> Et dans la maison les vieux, courbés se chauffèrent
> Auprès d'un paravent à la bordure verte
> où il y avait les quatre saisons coloriées.

Sulla soglia è — fino a questo momento — il canto del cigno del Baffico drammaturgo... Con esso egli imposta un conflitto tutt'altro che banale, ma non riesce a svilupparlo con metodo e con efficacia artistica. Quall' *Arturo*, musicista mancato, che dopo aver perduto ogni illusione nel proprio ingegno, finisce con l'abbandonare i suoi per vivere alle spalle di una americana eccentrica, meglio che perno dell'azione potrebbe dirsene lo spettatore. Si rimane così, fino all'ultimo, sulla soglia del vero dramma senza affrontarlo mai.

L'attività più recente di questo scrittore si svolge a preferenza nel campo comico: *Amore nemico*, *L'idolo*, *Come si muta*, *Le due mogli*. Lo spirito del Baffico è tutto suo caratteristico: beffardo, mordente, e non di rado corrosivo. È un fuoco di fila di frizzi e di paradossi che si accavallano, si annodano: non hanno la scioltezza propria a Giannino Antona Traversi o la amabilità di un Donnay: risentono a volte dello sforzato e del lambicco. Accanto a ciò degli intrecci di una tenuità che — come in *Amore nemico* — si sfalda tra le dita. L'amore di due coniugi era un fuocherello morente sotto la cenere: un uomo ed una donna ci soffiano su con la gelosia e la fiamma torna a brillare ancora. È superfluo dire che quest'uomo e questa donna finiscono col formare una coppia anche loro. La commedia ha il difetto d'esser costruita con ricetta troppo matematica: un *flirt* fa da contrappeso all'altro: i personaggi han l'aria di manichini.

La commedia brillante odierna è una trasformazione della commedia classica di caratteri nella quale si è perduto di vista il vero scopo, e si è fatto del mezzo — lo spirito — l'unico fine. È spiacevole che il Baffico si lasci trascinare a questo andazzo, egli che ha dimostrato di aver ali salde per volare più alto.

F. Bernardini

Sull'inizio del 1893 un dramma del pugliese *Francesco Bernardini*, (1) intitolato *Il cieco*, correva felicemente i teatri della penisola, rivelando nel suo autore un temperamento franco ed esuberante, non asservito ad alcun modello di scuola, ma obbediente in modo inconscio e forse un pò rozzo all'intimo suo sentimento.

Ripensando e riplasmando nella sua mente un drammatico episodio delle cronache giudiziarie dell'epoca, il Bernardini riuscì a costruire quattro atti dalla ossatura solida e chiara, che ancor oggi resistono senza sforzo alla ribalta e che meritano, se non altro, di esser onorevolmente menzionati in questa rassegna.

---

(1) Teatro: *Nerina* (1883) *Padre* (1889) *Rimorso* (1891 *Vendicata!* (1892) — *Il cieco* (1893 *Rupe Turpea* (1895) *Compare Pietro* (1896) *L'onomastico* (1897) *Il Duca Massimo* (1898) *Il sogno* (1899) *Tony* (1903) *La Veggente* — *Fascino di Patria* — (1916).

Vittorio Silvegni, divenuto cieco in seguito ad infermità, sposa Adele Varnieri, che lo ama e vuol essergli compagna nonostante la sventura che lo ha colpito. Ma evidentemente la giovine donna ha fatto troppo affidamento nella sua virtù di sacrifizio: onde, a malgrado della rettitudine dei suoi princìpi, non può rimaner insensibile alle lusinghe appassionate di Giulio Ferrandini. In breve, l'amore per quest'ultimo divampa nel cuore di Adele Silvegni facendole perdere ogni senso di ritegno e di generosità: le cieche pupille del marito sono testimoni dei loro maneggi e delle loro adultere intese. La curiosa ed originale psicologia di questo infelice, per natura sospettoso e geloso, che *vede* poco a poco affievolirsi nella mente l'immagine dell'essere adorato, e che in virtù del misterioso intuito delle anime riesce a percepire il distacco della sua compagna e il triste fato che gli è serbato, è stata colta dal Bernardini con sagace penetrazione e con un vibrante senso di drammaticità. La catastrofe finale nella quale Vittorio e Giulio trovano la morte, appare forse troppo violenta, date le premesse ed i caratteri; l'uomo di teatro prende la mano sull'artista e muta in un dramma truce e sanguinario ciò che poteva contenersi entro i limiti di un più sobrio studio di anime.

La lingua è ben sovente sciatta ed il dialogo non si eleva gran che dal comune: gli è che il pregio di questo lavoro è appunto nella sua spontaneità disadorna, tutta attraversata da brividi acuti di dolore e di passione.

Vi sentiamo pulsare per entro l'animo generoso di un uomo che serba incontaminata la sua fede nella umanità e nella giustizia, un artista il quale sa che cosa valga piangere e sperare.

Un nuovo aspetto del verismo così ci si rivela: aspetto che coltivato dal Bernardini con meglio di intellettualità e finezza di gusto, avrebbe potuto condurre la sua arte ad insperato risultamento.

Ma anche a questo scrittore furono, come purtroppo avviene, ostili uomini ed eventi, sì che il restante della sua produzione, pur varia e pregevole per molti aspetti, non consegue la tipica individuazione raggiunta nel *Cieco*.

* * *

L. d'Ambra

Pubblicista, come il Baffico, critico di razza, romanziere, uomo di cultura e di gusto sopra ogni altra cosa, *Lucio d'Ambra* (1) non ha dato sinora nel teatro la misura esatta del suo ingegno, a malgrado delle dieci e più commedie ch'egli ha dettato per le scene.

Ciò si deve in gran parte, alla molteplice attività da lui spiegata nei vari campi della letteratura ed alle difficoltà che l'eccesso medesimo di cultura arreca ai temperamenti non troppo decisi per l'uno o l'altro genere letterario.

Nel teatro egli è un grande ammiratore e seguace di Maurice Donnay, al quale la sua natura di artista delicato ed indolente è affine per tanti rispetti. Un riflesso dell'adorabile maestro passa più o meno avvertito in tutta la produzione, sia comica sia drammatica del D'Ambra, ad attestare l'aspirazione verso una forma d'arte più penetrante e suggestiva, fatta di sfumature e di penombre, quasi timorosa di affrontare la gran luce del dramma.

Una parte non indifferente di questa produzione è costituita, anzi, da atti unici, di carattere leggero, tra il comico e il sentimentale, opere leggiadre di ricamo cui nuoce, se mai, una certa preziosità di concetto e di forma (*Steeple-chase. Il plenipotenziario — Una sera d'aprile — L'amore ricama).*

Due lavori di più ampia mole sono da segnalare in questo genere: *Effetti di luce* e *Gli angeli custodi.*

Effetti di luce consta di due atti briosi, retti quasi esclusivamente dal dialogo: un dialogo spigliato e spirituale, che testimonia il lungo studio e il gran-

(1) Renato Manganella è nato a Roma circa cinquanta anni fa. Dei volumetti di versi lo fecero conoscere agli intenditori: la collaborazione continuata nei principali fogli politici e letterari lo pose in evidenza. Fu critico drammatico a *La Tribuna* a *La Nuova Antologia* e in giornali minori. I suoi articoli raccolti in volume *(Le opere e gli uomini)* sono una interessante documentazione dell'epoca. I suoi principali lavori di teatro sono: *Steeple chase — Il plenipotenziario — Una sera d'Aprile — La via di Damasco* (1904) *Bernini* (1905) *Mameli* (1906) *Il quartetto* (1907) *Effetti di luce* (1908) *Gli angeli custodi* (1903) *La frontière* (1916) *Piccole scene della gran commedia* ecc. È autore dei più apprezzati soggetti cinematografici del giorno, creatore anzi di un *genere* assai attraente.

de amore del D'ambra pel teatro francese contemporaneo.

Gli angeli custodi, in tre atti. si basano sopra uno spunto meno fragile ed attestano nel loro autore una padronanza ormai sicura della commedia, così detta *brillante*. ch'egli nobilita con una larga infusione di paradossalità caustica. La vita appare al D'Ambra scevra da veli d'illusione nella sua alterna vicenda di gioie e di tormenti : a che prenderla sul serio e farsi l'umor nero — sembra egli ammonirci col suo sorriso scettico — quando i nostri giorni sono sì brevi ? Filosofia da dilettante, filosofia da esteta che ha sempre pronto in sè medesimo un eremo spirituale ove rifugiarsi, ma che mal potrebbe esser seguita dall'essere comune, che le vicende più forti dell'esistenza sballottano or di quá or di là come fa di un povero cencio la tormenta,

Quella stessa aria indifferente e sottilmente ironica della quale Lucio D'Ambra suole ammantarsi, non fa che coprire, in fondo, la melanconia insanabile di uno spirito perennemente assillato da vane speranze e da ideali irraggiungibili.

Ne sono una riprova le sue commedie — diremo così — di polso : *La via di Damasco*, segnatamente, un nobile tentativo d'arte sincera e scevra da lenocini di mestiere ; in cui se la vigoria della trattazione fosse stata pari alla genialità dello spunto ed alla salda ideazione dei caratteri. avremmo volentieri salutata l'opera di un maestro della scena.

Il Bernini fu, ai suoi tempi, un bel successo teatrale : commedia storico-episodica eseguita con slancio ed abilità drammaturgo. Di scarsa efficacia il *Mameli*, retorico e declamatorio : non conosciamo l'ultimo lavoro del D'Ambra da lui dettato per le scene francesi e che riscosse colà fervore di consensi. (*La frontière).*

In conclusione, non possiamo che rammaricarci se occupazioni più lucrative tolgono ora a questo scrittore di dedicarsi al teatro, per il quale il suo brillante ingegno rivelava attitudini non comuni.

D) G. d'Annunzio e la tragedia.

Il teatro di Gabriele d'Annunzio occupa un posto a parte nello svolgimento della produzione odierna (1). Come tutti gli uomini di genio, profondamente novatori, egli si allontana dalle vie battute e si compiace di far parte per sé stesso.

Se in oggi — tuttavia — neppure l'avversario più ostinato nega all'autore de *Le laudi* la qualità di grande poeta e di massimo interprete della civiltà latina, pochi uomini di teatro, al pari di lui, prestano il fianco indifeso alla critica, palesano i segni di una debolezza congenita e di una sterilitá irrimediabile.

L'illimitata celebrità della quale egli gode, ribadita da vicende guerresche e politiche esaltanti nel puro cielo degli eroi una figura morale che fu oggetto, un tempo, di denigrazione e di discredito, ci dispensa dall'occuparci della sua vita intima e dell'opera sua di poeta e di romanziere. Della sua stessa produzione teatrale, giá discussa e vagliata da scrittori molteplici, anche di polso. diremo quel tanto che a noi

---

(1) Cronologia delle opere teatrali: *Sogno di un mattino di primavera* (1897) *La città morta* (1898) *Sogno di un tramonto d'autunno* (1898) *La Gioconda* (1899) *La gloria* (1899) *Francesca da Rimini* (1902) *La figlia di Jorio* (1904) *La fiaccola sotto il maggio* (1905) *Più che l'amore* (1907) *La Nave* (1908) *Fedra* (1909) *Il martirio di S. Sebastiano* (1910) *La Pisanella* (1911) *Il ferro* (1913).

Da consultare: Bibliografia dannuziana nello studio di *B. Croce*: *G. D'A. in La letteratura della Nuova Italia* Vol. 4 Laterza — Bari) — *Luigi Tonelli: La tragedia di G. D'A.* Palermo Sandron) *G. A. Borgese: G. D'A.* — (Napoli Ricciardi 1909) — *A Gargiulo G. D'A* (Napoli - Perella 1912) *S. Sighele*: *Letteratura tragica* (Treves Milano — 1911) *S. P. Lucini: Antidannunziana* (St. ed. Lombardo Milano 1914 *G. D'A. coronato e velato* in *La Cultura* (Roma a, 1912 n. 16) *V. Morello — G. D'A.* (Roma - Soc. ed. Naz. 1910). *G. S. Sighele: I tipi femminili sull'opera d'annunziana in Nuova Antologia* n. 940 a. 1911 — 16 febbraio — *A. Heumann*: *La po sie dans la tragédie de D'A.* in Revue Bleue a. 1910-14 juin — *A. Donati* — *L'opera di G. d'A* (Soc. ed. Dante Alighi. Roma Milano - 1912) *L. G. Pelissier*: *Sur le théâtre de G. d'A*: Bordeaux 1901 *A. Taralli*, *La figlia di Iorio* - *Francesca da Rimini* - *La Nave* (Roma tipog. forense 1909) *E. Thovez Il gregge e la zampogna* (Torino) *T. Olgiati: D'Annunzio* Milano, Vita e pensiero 1916. *E. Palmieri: Crociere barbare* (G. d'A. - Treves Milano 1920 I. *Dornis: La théâtre de M. G. d'A.* Revue du Mois 1904-19. I meno recenti fra i molteplici studi generici su l'opera del D'A. sono elencati nel volume di G. A. Borgese citato.

sembra necessario per fissarne il valore, in rapporto all'evoluzione del teatro contemporaneo.

Chi prenda ad esaminare cronologicamente lo sviluppo dell'attività letteraria dannunziana, rileva facilmente un primo periodo, il giovanile, durante il quale la sua produzione è quasi esclusivamente lirica: il *Canto Novo* e l'*Isotteo* ne sono le principali espressioni.

Col *Piacere* (1889), con *Giovanni Episcopo*, con *L'Innocente, Il trionfo della Morte* e *Le vergini delle rocce* scorre un decennio dedicato prevalentemente alla prosa descrittiva, o meglio al romanzo. *Il sogno di un mattino di primavera* (1897) inizia l'attività teatrale, che si svolge da allora in poi quasi ininterrottamente con la *La città morta, La Gioconda, La gloria, Francesca da Rimini, La figlia di Jorio, La fiaccola sotto il moggio. Più che l'amore, Fedra*, i misteri, *Il ferro.*

Sta in fatto adunque che G. D'Annunzio affrontò la scena a 33 anni, quando la sua personalità era ormai affermata senza discussione nella lirica e nel romanzo. Questo particolare ha, a nostro modo di vedere, una importanza notevole in quanto serve a darci la conferma del sospetto, invalso in noi dall'analisi delle sue singole tragedie, che l'autore de " La Nave ,, si sia volto alla forma drammatica senza una particolare e prepotente vocazione, di quelle che consacrano l'uomo di teatro fin dai suoi primi incerti passi nell'arringo letterario e non lo abbandonano poi più mai.

Poco importa che egli vi fosse attratto dalla brama di subito guadagno o — quel che è più plausibile — dalla vaghezza di dar forma più concreta ai fantasmi dei quali brulicava il suo cervello in ebollizione. Egli non potrà mai a sua discolpa far valere quella *forza irresistibile* che ha creato del Goldoni, dell'Alfieri, del Bracco scrittori di teatro e soltanto di teatro. E l'esperienza di millenni è là a dimostrarvi come l'opera del genio corrisponda a vocazioni quasi sempre esclusive ed a formazioni mentali circoscritte in particolari confini (1).

---

(1) Il Gargiulo (G. D'A — Napoli — Perrella 1912) osserva con fondamento che il D'A. divenne drammaturgo quando s'intese vuotato d'ogni sincera ispirazione, con le sue forze poetiche stremate.

A riprova di ciò sta il carattere fondamentale dei suoi primi tentativi drammatici.

I *Sogni* non sono se non annotazioni liriche fortemente impresse sopra uno sfondo coloristico, la cui mutevolezza tien luogo di azione drammatica: *La città morta*, *La Gioconda*, *La gloria* han tutta l'apparenza di divagazioni letterarie sopra un tema estetico: esercitazioni retoriche splendénti, ma di natura non diversa da quella che nei ricettacoli dell'Accademia erano imposte agli scolari di Gorgia o di Platone per dimostrare la loro maestria nell'arte della dialettica o nelle discipline del pentagrammà. Soltanto una educazione drammatica fortemente condotta ed una dura esperienza delle cose, esercitata a proprie spese, poterono insegnare al D'Annunzio come esista un minimo imprescindibile di norme del mestiere senza le quali non v'ha possibilità di teatro, come non sarebbe possibile pittura senza colori, e scoltura senza materia plasmabile. All'intelligenza di questa necessità si deve la più robusta ossatura de *La Francesca*, de *La figlia di Iorio* nelle quali lo scolaro sembra quasi ostentare, con aria di trionfo, l'acquisizione di quei mezzi che, da che, mondo è mondo, formano il substrato dell'opera drammatica.

Quali erano le condizioni dello spirito e dell'arte dannunziana allor ch'egli si accingeva a scrivere le sacramentali parole: atto primo, scena prima, all'inizio dei suoi *Sogni?*

La prima esplosione lirica del giovanissimo poeta aveva rivelato un temperamento ardente e profondamente sensuale, uno spirito intensamente preso della natura al punto da trasfondere in essa la propria sensibilità raffinata, come fa l'amatore che nell'oggetto amato vede riflessi i suoi propri stimoli e la sua stessa brama di perfezione. Era l'epoca dell'affermazione verista, innestantesi ancor timida sul romantico tronco carducciano, e l'autore del *Canto novo* fu verista e carducciano, con in più una irrequietudine spirituale derivata dal contatto coi decadenti francesi, una bramosia illimitata di nuovi orizzonti, un bisogno inappagato di lascivie che sarebbe apparso turpe se non fosse stato la manifestazione di un temperamento giovanile e sincero.

Tutto il mondo dannunziano oscilla, adunque, fra

questi due poli che sono, da un lato, la partecipazione totale all'ambiente esteriore, concepita sotto una forma classicamente scolastica, ma tutta percorsa da brividi nuovi,; dall'altro, l'esaltazione senza freni del proprio individualismo selvaggio, in contrapposto alle pastoie della convivenza sociale, alla trivialità del costume e della convenzione.

Quello che colpisce a prima vista in una siffatta concezione della vita si è la mancanza quasi assoluta di simpatia umana con gli esseri, di quel legame sociale che sinanco nei più feroci denigratori della specie, quali il Rousseau, persiste incoercibile in fondo all'essere pensante ed operante.

Al D'Annunzio sono estranee la pietà, la virtù, il sacrificio ; tutti quei sentimenti, in una parola, che presuppongono uno spirito normalmente costituito e che formano il substrato di quella *humanitas*, ch'è la maggior conquista dell'uomo sopra sè stesso. A determinare un tale orientamento psicologico dello scrittore poterono molto, senza dubbio, gli esempi della scuola verista impersonale e cinica ; ma assai più, indubbiamente, una tal quale aridità di sentimento, falsamente camuffata da cordialità e da affettuosità, in omaggio appunto a quelle convenzioni sociali contro le quali egli partiva in guerra. Sembra quasi che in lui gli istinti primitivi si siano sviluppati a danno della vita affettiva dello spirito, producendo lo strano fenomeno di un essere pensante in virtù dei propri sensi, e senziente in virtù del proprio spirito : il che significa che nella formazione delle idee vien costantemente ad interporsi un elemento estraneo il quale sposta a proprio capriccio il valore della annotazione originale.

Di quì quell'aura di insincerità che vizia fin le cose migliori del poeta e che costituisce come un velo impenetrabile tra l'autore e le creature della sua fantasia, sia nel romanzo, sia nel teatro.

Dato, adunque, questo difetto fondamentale di ideazione, del quale valuteremo ancor meglio in seguito le conseguenze, l'equilibrio della formula artistica doveva essere dal D'Annunzio trovato su altro punto dall'usuale ; e lo fu in quello che il Morello ha felicemente denominato *l'estetismo nell'amore*, pel quale lo spirito di lui si muove naturalmente in una vita

d'arte e non trova che nelle forme d'arte i modi del suo sviluppo e del suo assetto (1).

Questo bisogno della perfezione estetica, che nel D'Annunzio è diventato quasi una seconda natura e che determina tutti gli atteggiamenti e le espressioni della sua vita morale e sentimentale, è comune ad altri scrittori, quali il Wilde e il Kipling, anglosassoni entrambi. Il Nostro ne tentò la particolare applicazione all'amore, inaffiandola e coltivandola con tutto l'ardore di un latino e di un meridionale, creandosene la sua specialità e la sua originalità di fronte alla letteratura europea, sorpresa da una così rara potenzialità di immagini, da una così ricca tavolozza di colori e di suoni, da una così sicura padronanza di composizione stilistica, resistente financo all'oltraggio della traduzione.

Il periodo che si è convenuto di chiamare della *crisi sensuale*, culmina con *Il piacere* (1889), celebrazione della gioia fisica nella cornice di una vita mondana azzimata e profumata, priva perciò di quella giustificazione che le veniva dall'esuberanza di vita paesana propria alle prime composizioni. Il disgusto non tarda a farsi strada insistente, financo nella lirica: una libidine scopo a sè stessa, finisce con l'esaurire ogni fonte di ispirazione e condanna alla paralisi fisica ed intellettuale colui che l'abbia elevata sugli altari. Avvenimenti esteriori che non val qui ricordare, unitamente ad influssi letterari prevalenti (il romanzo russo e la corrente sociale-umanitaria) contribuiscono a determinare un novello orientamento della psiche dannunziana. La crisi morale corrisponde artisticamente alla componzione di *Giovanni Episcopo* e de *L'innocente*, ma è crisi puramente formale: il poeta non è convinto della maschera di mendace sentimentalismo impostogli dalle circostanze ed invano esorta il suo Andrea Sperelli a raccogliere ogni dolore del mondo. L'insistenza su questa nota falsa, come già quella della stanchezza dei piaceri fisici avrebbe finito col perdere D'Annunzio, il quale con la percezione finissima di cui è provvisto, sente il

(1) V. Morello: *G. D'Annunzio* — Roma 1910 — Società Libraria Editrice Nazionale.

bisogno di una nuova forma d'arte, di un terreno più solido sul quale porre il piede.

* * *

Questa forma, questo terreno, gli vengono impensatamente offerti dalla caratteristica istessa del suo temperamento, capace di trasfondersi nella natura, di sentirla in sé vibrare come una moltitudine di esseri viventi, di abbracciare in un impeto vasto tutta la molteplice vita dell'universo. È, in fondo, un ritorno alle origini della propria *maniera*, ma arricchita, ma trasformata dalla aggiunzione di elementi estranei, quali la vena di patriottismo a carattere imperialista e la concezione del *superuomo*, alla cui elaborazione il Nietzche non diede se non una spinta occasionale, connaturata, come quella era, al temperamento primordiale del poeta.

L'Eroe o superuomo del D'Annunzio non è in fondo se non una immagine ingrandita della sua propria personalità, in quanto essa aspira a sollevarsi per virtù di intelligenza sopra la mediocrità dei propri simili ed a dominarla. Giuseppe Borgese, nel suo accurato studio su l'opera del D'A. (1) traccia una felicissima pittura di questa teoria nelle sue varie applicazioni eroico-erotiche, politiche sociali e morali escogitate dal poeta. " L'elemento eroico e guerresco è una droga afrodisiaca. Come la contemplazione della malattia e della miseria esaspera la sensazione di sanità, così il sogno della violenza e del sangue moltiplica la lussuria ... L'irredentismo appare nelle *Odi navali* come pretesto per sensuali descrizioni d'immaginarie battaglie. Ma la nave, oltre che strumento di guerra è l'esploratrice: di quì l'aspirazione ai cieli ignoti e alle patrie lontane, l'*africanismo* di Corrado Brando, l'esaltazione adriatica de *La Nave*, il sogno imperialista vagheggiato con *Le canzoni d'oltremare* e realizzato con la partecipazione personale alla guerra contro l'Austria ed all'impresa di Fiume.

Non che il patriottismo di Gabriele D'Annunzio, del quale niuno negherebbe in coscienza l'eroismo

---

(1) *G. D'Annunzio* — Napoli — Riccardo Ricciardi — 1909.

personale, sia un sentimento falso o di parata. Persino il Bellonci, che ha scritto sul Poeta parole di una sincerità spietata, glielo riconosce in modo pieno. E aggiunge: “ Ma la specie del suo patriottismo è singolare e avrebbe dovuto richiamare i critici allo studio, i quali invece han dato di peso spicci spicci sui drammi e su le liriche nazionali di lui per delitto di letteratura. G. D'A. non sente e non intende l'Italia come un individuo, che abbia sensi sentimenti idee volontà proprie, come un istituto che abbia una propria forma e un proprio spirito; in mezzo ad altri individui e ad altri istituti, che sono gli altri popoli: no: la guarda, l'ama, l'esalta nei suoi elementi territoriali.... E s'intende che egli non abbia il concetto di nazione, ma piuttosto quello d'impero: l'Italia deve risigillare di sè quelle terre che furono sue, prendersi quei luoghi che compongono la sua figura nei secoli e predar quelli altri che possono farla più vasta e più ricca.... La guerra è la sua esperienza suprema. Egli l'ama la gode la partecipa, come una bella caccia nella campagna di Roma al tempo della sua giovinezza, come una bellissima avventura che gli apra smisuratamente i cinque sensi e glieli faccia, nel rischio, più pronti. E conclude “ il pericolo è l'asse della vita sublime „ (1).

Benissimo detto. Ma entriamo qui in una fase nuovissima e non ancora esaurita dello spirito d'annunziano, che si complica con la contemplazione del nulla e della morte imminente: fase che non ha nulla a che vedere col periodo artistico del quale dobbiamo peranco occuparci.

Torniamo adunque al *Sogno di un mattino di primavera* ed immergiamoci nelle sensazioni or fresche or soffocanti che questa magnifica prosa ci procura. *Sogno*, lo chiama il poeta, ponendolo nello sfondo decorativo di una mattinata primaverile, ed accumulando le note di colore intorno al tranquillo delirio di una povera demente cui fu ucciso fra le braccia, nel sonno, l'amante, e che fu per una nottata intera inondata dal sangue di lui. Di azione drammatica nemmeno a parlarne.

(1) Il « pensiero dominante » di G. D'A. in *Giornale d'Italia* 10 Gennaio 1917.

Il mondo esteriore è il protagonista della tragedia, per i riflessi ch'esso può produrre sull'anima dei personaggi. Questi non sono, tutto sommato, altro che clavicembali atti a ripetere le vibrazioni suscitate da una mano invisibile.

L'elemento decorativo fa la sua apparizione sulla scena con un lusso di particolari descrittivi e di orpelli stilistici da sbalordire: foresta spessa di liane abbarbicantesi intorno al tronco fino a soffocarlo.

Ma veniamo a *La città morta*, la prima tragedia organica e concepita nelle forme usuali; dettata, come è noto, nel periodo di maggior fervore per la teoria del superuomo.

Di superuomini, in questo lavoro ce ne son due, Leonardo ed Alessandro: il primo, scopritore delle tombe dei re Atridi in Micene ricca d'oro; il secondo, grande poeta ed ispiratore del proprio amico, nonchè marito di una donna cieca, modello di tutte le perfezioni fisiche e morali e candidata alla qualifica di superdonna, se non altro per la eroica rassegnazione con la quale tollera l'amore del marito per la purissima Bianca Maria, sorella di Leonardo. Ma la sventurata fanciulla è oggetto — nientemeno — di un amore folle e incestuoso da parte del proprio fratello, cui in verità la scoperta dei cadaveri imbottiti d'oro deve aver fatto dare di volta al cervello. Ora accade che, quando meno ce l'aspettiamo, il dissotterratore pensa bene di ammazzare la povera vittima, forse per sottrarla a qualche cosa di peggiore e proclama a gran voce che nessuno sarebbe stato capace di far tanto per lei.

Tutto questo condito con abbondanza di fatalità greca, la quale rende irreparabile anche l'amore incestuoso, e con la cinica teoria, che il sacrificio dei deboli è necessario, perchè il forte, il superuomo ritrovi la propria tranquillità interiore.

Dal punto di vista tecnico la tragedia è costruita tutt'altro che inabilmente, Il principio è sempre quello di un nodo umano di pensieri e di azioni, il quale si districa sotto le mani di un destino ineluttabile. La tesi o morale — che dir si voglia — è bravamente dissimulata sotto il fatto reale nella sua genuina realtà ed espressione.

Ma intorno ad esso quale e quanta verbosità, quale

e quanta preziosità di concetto e di espressione! Nel tempo in cui D'A. prese a scrivere i suoi primi drammi, la ricchezza eccezionale della sua prosa dové apparire agli sciatti periodatori dell'epoca una cosa fantastica e mai veduta. Il guaio si è che i suoi interlocutori si soffermavano a parlare troppo facilmente, si ascoltavano parlare — anzi — con un visibile compiacimento; analizzavano in tutti i sensi le loro sensazioni raffinate, esprimendosi in un linguaggio fuori della vita, gonfio di tropi e di metafore: e quando erano stanchi di aver fatto la loro figura, o il poeta per essi, si ritiravano alla chetichella.

Nessuna preoccupazione, quindi, della situazione drammatica o della logica dei caratteri, nessuna cura di trapassi psicologici o di progresso scenico. Un grande specchio d'acqua stagnante, limpido; che lascia scorgere — almeno nella prima maniera — fin i minimi ricettacoli del fondo. L'occhio si stanca di fissare quell'acqua apparentemente immobile. Gli è che la tragedia non è concepita dal D'A. *in funzione* di teatro. È per lo più un'unica situazione, cui non si negherebbe il carattere di drammaticità; analizzata, voltata e rivoltata fino all'esaurimento, fino allo spasimo. Le persone: tante sfaccettature di un medesimo spirito: quello dell'autore. Esso si studia invano di dare loro una individuazione diversa e reale: la loro vita è puramente fittizia: astrazioni letterarie, manca fra esse e l'ambiente quel legame invisibile che costituisce la vita. Epperò la loro bella voce armoniosa sembra che ci giunga da un mondo che non è il nostro: ci persuadono forse, poi che sono dialettici formidabili, non ci commuovono mai. Se l'urto della tragedia che non è in loro, ma fuori di loro, le squassa e le dilania, se il male dell'esistenza le fa soffrire, ciò avviene sempre in bellezza: le loro contrazioni si svolgono secondo il ritmo e la misura di un rito apollineo. Noi le vediamo aggirarsi quasi ombre in preda ad un loro inafferrabile dolore, creature di fantasia e di iperbole, ammalate per troppa sensibilità, consunte per troppa esuberanza di pensiero.

Tra esse e noi v'ha sempre come un velame impenetrabile di cose inespresse. Umani essi non sono già più, e simbolici non ancora: è mancata al poeta quella virtù creatrice di dilatazione ideale per cui una

figura, come in Ibsen, come in Maeterlink vive la vita imperitura dello spirito.

* * *

Si spiega, per tanto, come a malgrado dello sforzo poderoso d'ingegno realizzato dall'autore, queste tragedie siano ben lungi dal piacere alla massa degli incolti ed a quella assai più ristretta degli intenditori.

Peccato! E c'era pur tuttavia ne *La Gioconda* uno spunto di alto interesse emotivo e poetico, che trattato in forma meglio umana, avrebbe potuto darci il vero dramma delle anime, o per meglio dire degli egoismi.

Lucio Sèttala, il protagonista di questa tragedia, è il superuomo scultore, come Leonardo è l'archeologo, Ruggero Flamma l'uomo politico, Corrado Brando l'esploratore, Marco Gratico il pioniere e via dicendo.

Una donna misteriosa ed ineffabile si è insinuata nella sua vita, ha esaltato la sua arte, ma ha depresso il suo spirito, torcendolo contro i doveri familiari e sociali. In breve, Lucio ha pensato di morire, ma la sua rivoltella è stata intelligente e non ha voluto saperne di privare il mondo di un così grande campione. Convalescente e perciò in *istato di grazia*, il suicida si riattacca con tutta la sua energia alla fida consorte, che rappresenta la poesia del domestico lare. La sua corte di amici e lusingatori lo circonda: tutto andrebbe per il meglio senza la Gioconda, la donna fatale, decisa à riacquistare la sua preda sotto pretesto di essere indispensabile, all'arte dello scultore. E quì si impernia il conflitto e la tesi, dibattuta nella celebre e superba scena tra moglie ed amante, nella quale ciascuna delle due donne non lotta già in nome dei propri diritti umani al cuore di Lucio, bensì in nome di principi teorici condannati dalla nostra sensibilità nell'istante stesso in cui vengono emessi. Avrà l'artista il diritto, per seguire la sua arte, di spezzare i vincoli familiari più sacri, condannando esseri innocenti al dolore ed alla vergogna? Il poeta risolve il problema sacrificando le pure mani di Silvia in olocausto al capolavoro creato dal marito: ma non vale, chè Lucio sarà ripreso dalla donna fatale con cui è sicuro di creare tanti capolavori quante statue,

poichè la divina creatura si identifica con la sua ispirazione.

Se Dio vuole, quì non c'è almeno nessun incesto, e, salvo l'arrischiatezza della formula, procediamo in maniera più logica e concreta. Un certo equilibrio tra lo slancio creativo e le esigenze della tecnica lo avvertiamo di già, quando scorgiamo l'azione farsi meglio limpida ed umana, estrinsecarsi in forma chiara e levigata, di una classicità quasi perfetta. Poco manca che non sentiamo veramente fremere le carni di Lucio Settala per l'ardore sensuale e l'anima di Silvia spasimare sotto il morso della gelosia furente. E con quale sottigliezza psicologica vi è adombrato il problema dei limiti, fra l'arte e la vita, della superiorità di quella su questa! La scena fra Lucio e Cosimo Dalbo, al 2º atto, in cui lo scultore scandisce in una prosa più ricca di una lirica il metro del suo tormento spirituale, presa a sè stante, non è già più letteratura, ma poesia vissuta. Creature d'eccezione: siamo d'accordo; e questo è il male. Il D'A. è incapace di pensare e rendere una sola figura normale della umanità media. Anche quando egli ci rappresenta creature umili, conferisce ad esse proporzioni inusitate, contrastanti con la realtà più poeticamente concepita.

I rari momenti in cui di tanto in tanto, sotto la vernice di preziosità che ricopre i suoi personaggi e ne altera goffamente i connotati morali, egli riesce a propagare la vibrazione frenetica di anime in contrasto, valgono a farci rimpiangere l'immortale artista ch'egli sarebbe potuto riescire, per poco che il suo spirito fosse stato più partecipe della vera sofferenza umana e delle leggi che la governano.

Guardate *La Gloria*: un altro stupendo soggetto sciupato, gemma splendente ma fredda, coi suoi falsi barbagli di *strasse*: tutto D'Annunzio è là, con la monotona ripetizione dei suoi postulati snobistici: della femmina perversa, entro le cui mani rapaci si liquefa la volontà degli eroi nati per imprimere vasta orma di loro stessi nel globo; la necessità di creare un nuovo mondo sulle rovine dell'antico per la maggior gloria del superuomo chiamato a dominarlo: la potenza incommensurabile della lussuria che tutto dissipa, tutto distrugge, se pur tutto esalta.

Anna Commèna è la gran baldracca, stirpe proterva

di imperatori, moglie di Cesare Bronte, la vecchia quercia della tradizione, che muore in piedi, a testimoniare, almeno, la vigoria dell'antica generazione. Come ella passi armi e bagagli all'astro nascente, Ruggero Flamma, come questi divenga dittatore a Roma per volere di popolo e sogni restaurarvi un reggimento aristocratico ed un potere latino; come egli, divenuto strumento di lussuria nelle braccia della maliarda, perda la grazia del popolo, e riceva dalle mani della Commèna una morte purificatrice, è cosa più adombrata che espressa nella tragedia, ove si passa da un avvenimento ad un altro, con una disinvoltura, una assenza di legami che sarebbero puerili se non fossero incoscienti. Tutto è quì vago, indefinibile, dal programma politico del protagonista, al sentimento della folla, che pur occupa un posto così predominante, alle azioni dei proseliti, alle cause prossime e remote della ascensione e della caduta di Flamma. Come al solito, il conflitto drammatico appare staccato, isolato dalla realtà, circonfuso da una nube mistica che non ha neppure, come il mito wagneriano, il privilegio di un commento musicale che ne determini la ragion d'essere.

Pensava mai il poeta, componendo questa sua tragedia, che la sorte l'avrebbe un giorno chiamato a rappresentare sul serio la parte di dittatore e conduttore di popoli, su quel lido adriatico che Ruggero Flamma sognava di strappare all'aquila bicipite?

E non udì egli la voce ammonitrice della sua Commèna, sussurrargli all'orecchio: guardati dalla gloria?

Consideriamo pure i suoi personaggi, come altrettanti simboli e perciò giudichiamoli con diverso metro da quello che ci serve per le contingenze della vita comune. È codesta la sfera della pura fantasia, della poesia leggendaria della stirpe, quale è concepita dal Claudel; ma costui peró, si guarda bene dal camminare su la falsariga del dramma realista e si costruisce egli stesso il proprio mondo fantastico dal quale egli respinge a priori il non iniziato.

Comunque, pertanto, la si voglia considerare, codesta manifestazione dello spirito dannunziano, offre il fianco indifeso alla critica, palesa la sua debolezza

irrimediabile di costituzione, la povertà di linfa sana e vitale.

* * *

Coll'inizio del nuovo secolo ha principio tuttavia per essa un periodo fortunato che coincide con quello di maggior splendore della personalità lirica, periodo nel quale il poeta sembra aver trovato finalmente la sua via definitiva in una più diretta partecipazione alla vita della natura, nella creazione di quel particolare panteismo classico che raggiunge espressione e forma ne *Le laudi*.

Le laudi rimarranno probabilmente il capolavoro lirico di G. D'A., come La *Francesca* e La *figlia di Jorio*, nate in quel lasso di tempo, rappresenteranno la sua maggiore affermazione nel teatro. Lo scrittore — secondo l'espressione del Belloncí — in una subita felicità sensibile ridiventa capace di mille esistenze, si trasfonde nelle cose naturali, vive nella loro vita, e le fa vive della sua, conquista insomma l'immortalità della natura che risorge in arbusto quando cade in quercia, prorompe in fiore, quando imputridisce in frutto, rinasce in belva quando muore in uomo. Per un periodo di vari anni dalla sua penna non escono che versi; versi robusti armoniosi rutilanti come non mai, fucinati al maglio di uno spirito che ha finalmente conquistato l'universalità dell'arte e della coscienza.

Altri orizzonti, altri scrittori, agiscono sulla mutata psiche del poeta. La storia del mondo gli si allarga dinnanzi in una sintesi vasta dalla quale egli può a suo capriccio cogliere fior da fiore e farlo rivivere nel terreno fecondo della sua prodigiosa versatilità.

Le stesse concezioni drammatiche si presentano al suo occhio nuovo col fascino allettatore della poesia e delle epoche abolite: le sue stesse passioni selvagge e senza freno, trasportate nel tempo, acquistano una singolare virtù di accomodamento che ne attenua la stranezza e lo squilibrio.

Francesca è il suo nuovo saggio: poema d'amore e di morte, ove accanto a difetti colossali incontriamo superbe bellezze, per uscirne attoniti e pensosi se non proprio commossi, a considerare questa eterna

sfinge del genio dannunziano a niuno eguale ed a niuno seconda.

Mentre nell'immortale episodio dantesco i due cognati sono i protagonisti della tragedia, nel dramma di G. D'A. la vera protagonista è l'epoca feroce ed oscura, corrusca e misteriosa, restituita dal poeta con una cura del particolare da indurre nell'ascoltatore più stanchezza che diletto. Osserva giustamente il Sighele (1) che la passione di Paolo e Francesca, la quale nell'aspettazione di tutti doveva essere il nucleo centrale, riuscì un episodio scialbo, una semplice nota di poesia e d'amore in mezzo al concerto fragoroso di una vita medioevalmente battagliera e feroce.

I due amanti divagano per scene e scene descrivendo in stile disuguale, ma sempre con sontuosità di particolari, le sensazioni raffinate del loro spirito; staccati quasi dal resto del dramma, si perdono nel sogno come ombre evanescenti, incapaci entrambi di volontá e di reazione. Il poeta volle vedere nel loro incontro l'imperio di un fato prepotente e stà bene; ma questo non lo esimeva dall'obbligo di dare ai suoi eroi un'anima ed una personalità ben definita, secondo quanto si è studiato di fare e con successo, per le figure di Gianciotto, di Malatestino e di Ostasio. Gli è che il foggiare esseri, come questi, eccezionali; o per meglio dire patologici, vicini comunque al suo proprio spirito di prepotente sensuale ed ambizioso, doveva risultare assai più facile che non dipingere la passione normale di due esseri sani e vigorosi, cosa che è riuscita sempre inattuabile all'arte morbosa del D'Annunzio.

Proprio così: allorchè egli ha avuto sottomano uomini dagli istinti perversi e feroci, donne dalla lussuria e dalla malvagità sfrenata, esseri senza volontà preda di un delirio erotico-eroico, egli ha attinto quasi sempre i vertici dell'arte, come nelle figurazioni di Malatestino, della Commèna, di Marco Gratico, di Mila di Codra. Epperò possiamo credere che il cozzo sanguinario delle fazioni ducentesche, sebbene ricalcato un poco troppo sul modello più sicuro della vita di due

---

(1) Scipio Sighele — Letteratura tragica — Milano — Treves 1906 Cfr. anche sull'argomento: G. Faralfi: La tragica e leggendaria storia di Fr. da Rimini nella letteratura italiana — Trieste — Caprin 1916.

secoli appresso, corrisponda in certa maniera alla realtà vissuta, ed applaudire all'autore che seppe darci scene maravigliose di freschezza e di penetrazione psicologica, se bene prolisse e levigate con arte di raro cesello.

Anche l'organismo del dramma, ove si restringe e fa nodo all'irrompere degli eventi, testimonia nello scrittore un più maturo possesso dei mezzi scenici. Stupenda la trovata dell'amore di Malatestino per la cognata e della delazione di lui; indovinatissimi certi particolari come quelli del prigioniero Parcitade, della schiava Smaragdi, e di altri che servono a preparare inconsciamente la tragedia. Peccato che là dove maggiormente avrebbe dovuto concentrarsi l'abilità del drammaturgo, essa appaia esaurita quasi pel troppo sforzo compiuto e ci faccia a nostro malgrado rimpiangere la insuperabile efficacia di poche terzine dantesche.

Osserveremo tuttavia a sua lode, come egli abbia dato prova di intuito scenico dando la dovuta importanza al contatto pericoloso fra i due cognati, divisi da tanti ostacoli, perno del conflitto; laddove la scena famosa del bacio e della uccisione non ne è che l'epilogo. Così egli ha fatto centro dèll'interesse l'atto della battaglia, dando una cornice stupenda al divampare della passione che condusse gli amanti ad una morte.

Ed ecco l'amore l'odio la gelosia il furore parlano accenti di umanità nuova, un linguaggio più scevro da simboli e da preziosità, cui il verso a novenari conferisce una snellezza ed una freschezza inusitata. Dobbiamo con questo concludere ad una trasformazione della sua arte? Pensiamo piuttosto che sia la sua vena ricca e fantasiosa a muoversi più liberamente nell'ambito del quadro storico, ad acquistar risalto proprio da quei difetti che lamentammo nei lavori precedenti.

La stessa osservazione vale anche per *La figlia di Jorio*, che per convenzione ormai accettata si considera quale il capolavoro del poeta ed una delle opere più significative del teatro moderno.

È nostro avviso che convenga andar cauti nel concedere siffatti appellativi. In verità se noi, supel'impressione innegabilmente favorevole che la trage-

dia a primo aspetto ci produce, ci soffermiamo a considerarne con occhio imparziale la tessitura, dobbiamo convenire come in essa si ritrovino tutti o quasi i difetti — se bene in forma meno appariscente — dell'autore de *La Gioconda.*

Se l'impressione d'insieme è di natura alquanto diversa, ciò è dovuto a vari fattori speciali: la lontananza mitica della favola, innanzi tutto, e la regione in cui essa si svolge, come già ne *La Francesca*, le quali rendono meno sensibile la nebulosità del tema, la condotta arbitraria dei personaggi, lo stile ricercato nel quale essi si esprimono.

Che un pastore come Aligi, per quanto invaso da sacro misticismo, possa vedersi

> ....Come un uomo all'altra riva
> d'una fiumana, che vede le cose
> di là dall'acqua e tra mezzo passare
> vede l'acqua che passa eternamente,

che una ingenua massaia quale Candia della Leonessa dica al figlio:

> La tua parola è come quando annotta
> e nel ciglio del fosso uno si siede
> e non segue la via perchè conosce
> che arrivare non può dov'è il suo cuore,
> quando è notte e l'avemaria non s'ode.

è cosa che non riesce ad essere creduta neppure facendo largo credito alla sentenziosità campagnuola e alla dignità dell'opera poetica.

Ma sarebbe ancora poco male, se le figure avessero una consistenza umana ed una coerenza apirituale che son lungi dal possedere All'infuori, invece, di Lazaro di Roio, il solo che sappia ciò che vuole e che sia disegnato con linee precise e vigorose, gli altri mal si distaccano dal fondo oscuro del dramma in cui sono introdotti a vivere: non Mila di Codra, gran bagascia e femmina disprezzabile a quanto ci viene raccontato, ma angelo di purezza e di devozione secondo quanto ci è dato apprezzare coi nostri occhi; non Aligi sognatore mistico, le cui parole, le cui azioni si compiono sotto l'impero di un oscuro dominio inafferrabile; non Candia e le sue figliuole, figure quasi al tutto astratte e convenzionali, per le quali parla lo spirito del poeta, commentando ed ammonendo.

Il delitto di Aligi, che è il più orrendo che possa commettere un uomo, non riesce quasi ad incuterci un fremito di terrore, tanto siamo abituati a considerare il giovane pastore come un sonnambulo irresponsabile, tanto il dramma è soffuso di una grazia decadente e settecentesca che ne smorza le tinte e le soffonde di languore. Bello è, preso a sè stante, il sacrificio di Mila che chiude la tragedia con un gesto di generosità, il primo forse e l'unico di tutto il teatro di D'Annunzio, asservito — come vedemmo — al trionfare di egoismi e di passioni malsane.

Per concludere su questa tragedia che conta innegabili bellezze, diremo che la ragione del suo maggior successo, oltre che alla sua forte ossatura drammatica è dovuta al processo di stilizzazione compiuto dall'autore col soccorso del paesaggio suggestivo e ad all'abile sfruttamento di elementi folklorostici; elementi tutti che attenuano le stonature psicologiche stridenti e le sproporzioni di tonalità delle quali abbonda l'opera.

* * *

Il trionfo de *La figlia di Jorio* potè far credere al poeta di riuscire ad emularla con un soggetto che svolgesse su fondo analogo orditura di passioni feroci e funeste. Venne così *La Fiaccola sotto il moggio*, nella quale l'orrore fisico del delitto è reso più sensibile dalla cupa oppressione di una decadenza fisica e morale irreparabile, esteso a tutta una casata, sì da non lasciare allo spettatore una sola oasi di respiro. Ma le tragiche marionette ch'egli ha indotto a compiere le smorfie d'obbligo fra le cadenti mura del palazzo di Sangro non hanno virtù di commuoverci ed interessarci alla loro sorte, tanto esse sembrano il parto di una mente in delirio, ossessionata dal simbolo ed incapace di distaccarsi dal reale, combattuta in perpetuo da questo infelice dualismo nel quale si spezza tutta la potenza creativa dell'artista.

Gigliola, l'Erinni allegorica, squassata da un furore tragico che non ha tregua è l'antesignana di Mortella del *Ferro*, come la femmina di Lucio è la discendente di Gioconda Dianti e della Commèna, annunciatrice di Basiliola e di Fedra: per quanti sforzi

faccia, il D'Annunzio non riesce a sfuggire la ripetizione di quei due o tre motivi fondamentali, di spiccata tendenza superumana, i quali formano la base della sua concezione nel dramma e nel romanzo (1). Epperò le combinazioni escogitate dell'autore per variare i termini del conflitto, non possono non rammentare la ricetta. Sfugge di tanto in tanto qualche figura meglio originale, come ne *La fiaccola*, quella del *Serparo*. Ma è un lampo. In quest'ultima produzione è poi anche da notare l'azione volutamente scheletrica e disadorna, quasi per reazione alle prolissità e alle divagazioni che gli furono tante rimproverate, lo stile scarso e povero, la drammaticità confinata nella violenza verbale dei personaggi piuttosto che nei fatti e nelle situazioni.

Che le ormai vecchie predilezioni per il concetto del superuomo fossero ancora vive ed operanti nel D'A. lo dimostra lo sciagurato tentativo di *Più che l'amore*, esaltazione cinica e sfacciata del delitto per uno scopo che non può dirsi neppure scientifico od umano. Che al signor Corrado Brando, illustre esploratore venga in mente di uccidere e derubare un ricco strozzino per fornirsi dei mezzi necessari a scoprire le sorgenti dell'Omo è questione che passa fra lui e quei vilissimi rappresentanti della legge che sono chiamati ad arrestarlo. Ma ch'egli voglia convincerci per soprammercato di esser nel suo diritto strozzando un suo simile e seducendo la figlia del suo migliore amico, è cosa tale da offendere anche i nervi tolleranti del suo fedele Rudù, veltro sardesco.

Ci sarebbe quasi da pensare che quell'indefinibile odore del Sud che naviga nelle stanze di Corrado, abbia dato a lui la frenesia e che s'egli non avesse pensato da sè a toglierci l'incomodo, i suoi giudici, in grazia anche della difesa di Vincenzo Morello, avrebbero pensato essi ad assegnargli un posto d'onore nel manicomio criminale, ove si sarebbe trovato in compagnia con moltissimi colleghi del teatro dannunziano.

A continuar l'analisi del quale, ci è giocoforza — purtroppo — ripetere i medesimi concetti e le me-

---

(1) L'universo dannunziano è un piccolo labirinto di specchi (Borgese).

desime critiche, senza avere la possibilità, se non altro, di variare, almeno, argomento.

Che cosa è *La Nave?* La celebrazione delle origini di Venezia, l'esaltazione del libero Mare Adriatico nei suoi primi tenaci scorritori: in realtà uno dei soliti oscuri drammi di lussuria e di barbarie, pagina fosca di decadenza materiale e morale che sembra staccata dalla più turpe cronaca di Bisanzio imperiale.

Sopra una isoletta dell'estuario Veneto la parte Faledra avversa alla Gratica ha avuto la peggio: Orso coi suoi figli fu abbacinato, ma la sorella di questi, Basiliola, maravigliosa meretrice, si incarica di far le loro vendette. Divenuta l'amante del trionfatore Marco Gratico, lo snerva in obbrobriosi abbracciamenti, lo eccita contro il fratello Sergio, armando la mano fratricida. Poi quando Gratico, riuscito a liberarsi dalla sua servitù sensuale, sta per armare la prora e salpare verso il mondo, conducendo con sè Basiliola, ella trova che il viaggio è un poco troppo lungo ed incomodo e preferisce di ardersi la faccia alla fiamma di un tripode: fine prediletta di tutte le bagasce del teatro dannunziano.

I pubblici hanno applaudita la tragedia per quegli elementi di drammaticità esteriore che essa contiene, per il suo armamentario macchinoso di opera-ballo, che annuncia la vuota spettacolosità del *Martirio di S. Sebastiano* e de La Pisanella; senza soffermarsi a rilevare come le dispute verbali dei partiti a contrasto vi siano condotte con una ingenuità eccessiva, quanto orpello sia nei dialoghi interminabili intramezzati da sproloqui ed invocazioni come da romanze dell'antico melodramma.

Mente stanca e formula esaurita. Accanto al superuomo abbiamo quì la superdonna, entrambi degenerati dalla concezione primitiva arrisa al poeta. Basti dire che al fascino malefico della baldracca soggiacciono perfino i prigionieri nella Fossa Fuia, avidi di essere trapassati dalla balestra della saettatrice, e di morire in un delirio sadico con l'immagine della sua bellezza negli occhi. L'ultimo di essi si riterrà fortunato di ricever la saetta umida di saliva dalla bella impudica.

Lo stesso stile di queste ultime tragedie risente della

fretta e lo sforzo. Quasi ciaschedun verso — osserva il Borgese — finisce troppo tardi per il senso della prima proposizione, troppo presto per il senso della seconda. Si prova un senso di fastidió, come quando, vestendoci in fretta, ci s'abbottona il primo bottone col secondo occhiello e si prosegue sbagliando, e alla fine il vestito fa due grosse pieghe semiconiche. Il D'Annunzio trovò gli schemi belli e fatti nella *Francesca* (endecasillali misti a settenari). Li impose per forza alle sue nuove tragedie che li subirono di mala grazia.

* * *

La Nave chiude il periodo, così detto *italico* del Poeta.

Dopo di allora egli, sdegnatosi coi vilissimi connazionali che avevano il torto di non provvedere adegnatamente ai bisogni della sua vita dispendiosa, va esule volontario in Francia, anche per sfruttare nei suoi lavori la nota eroica dell'*esilio*. che lo riavvicina nei tempi al padre Alighieri. E per punire viemmaggiormente la povera Italia della sua nera ingratitudine, egli scriverá d'ora in poi i suoi drammi in lingua *d'oil*, inneggerà alla sorella latina e si prenderà amanti francesi, dal *cachet* internazionale.

Toccherà così a noi la vergogna di dover leggere i suoi costosi lavori in traduzioni dall'originale, non essendo tanto ricchi da poterci permettere il lusso di vederli sulla scena.

Non sappiamo quale impressione esatta abbiano prodotto sulle scene dei teatri parigini. *Il mistero di S. Sebastiano* e *La Pisanella*; ma se dobbiamo giudicare da quella che noi ne provammo leggendole nella elegante versione di Ettore Janni, non abbiamo che a congratularci per la pazienza dimostrata dal pubblico della *ville lumière*.

L'idea di galvanizzare in pieno secolo ventesimo la decrepita forma dei misteri medioevali, col loro fondo mistico, anzi trascendentale, poteva arridere soltanto alla mente di uno scrittore che sciolto, come il D'A, da ogni vincolo di morale e di religione, di nulla si preoccupi al di fuori della bellezza di un gesto estetico, anche se la maniera con la quale esso é

veduto implichi una profánazione di sentimenti rispettabili e di tradizioni radicate.

È stato ampiamente rilevato come nella figura del giovane martire egli abbia avuto quasi esclusivamente di mira la bellezza fisica, fino a farne pernio e risolvente dell'azione in quella sconcia scena nella quale l'imperatore Diocleziano, innamorato pazzamente del giovinetto, lancia verso di lui i suoi epiteti più infuocati, minacciando di farci assistere da un momento all'altro ad uno di quei connubi che tanto attrassero lo sciagurato Oscar Wilde. (1)

Ma, religione a parte, non basta la minuziosa e faticosa pazienza con la quale ci furono restituiti episodi, come quello della Camera magica, a dar anima e significato ad una ricostruzione storica del genere. (2)

Ma è tempo di concludere — se è possibile — intorno all'arte di lui.

Critici, scienziati, artisti, psicologi, si sono affaticati a cogliere il segreto di questa enimmatica Sfinge, a cogliere il fondo di questa personalità bizzarra che attrae e lusinga il più restio in virtù di un fascino inesplicabile, per poi disilluderlo di un subito e volgerlo in critico spietato. Tutta la vita letteraria dell'ultimo ventennio è dominata in un modo o nell'altro da questa figura caratteristica, esaltata e vilipesa, adorata ed odiata, quasi che si trattasse di una bella femmina. Ed essa è passata attraverso alla vile canizza dei detrattori, come attraverso l'osanna dei discepoli, col consueto suo sorriso impenetrabile, fino

---

(1) Cfr. D. Oliva " Il martirio di S. Sebastiano „ Quintieri — Milano — 1912.

(2) Quanto si è detto, valga anche per *La Pisanella*, derivazione diretta da *La figlia di Jorio*: e nella quale una famosa cortigiana finisce soffocata fra le rose per ordine della regina di Cipro: sua rivale nel cuore del re. L'insistenza nei medesimi sempiterni motivi, anche se condita in salse eterogenee, finisce col darci la sazietà e la noia.

Il ferro, versione italiana di *Le chècre feuille* appartiene al medesimo ciclo spirituale, per quanto ci riconduca ed ambiente contemporaneo e a passioni meno sovrumane, Ma anche qui il superuomo e la superdonna fanno le loro prove sotto gli occhi vigili del poeta pronto a tirar i fili delle marionette; anche qui *Mortella*, ripetendo il gesto di *Gigliola*, si appresta a vendicare sull'uccisore la morte del padre, ma ne è prevenuta dalla mano vendicatrice della propria madre.

I personaggi: ombre, come sempre. L'intreccio: faticoso e monotono. La stile: quello di tutti i precedenti drammi in prosa. I soliti lampi quà e là; unghiate del leone, testimonianze di un genio in via di esaurimento: ed ecco tutto.

a trovare nella guerra di redenzione l'avventura suprema del suo spirito, l'occasione invano cercata e desiderata di una bella morte che chiudesse ormai una esistenza volgente al declino.

Fu chiamato l'*imaginifico*, il grande barbaro dall'anima assetata di voluttà e di sangue, l'artista dal tragico istintivo, il despota del cinquecento condannato a vivere nel secolo ventesimo; egli che forse non è nulla di tutto questo, bensì un uomo come gli altri, dall'intelletto sviato, un paranoico di genio, cui fu dato da natura il dono di esprimere con una ricchezza prodigiosa di immagini i legami esistenti fra le cose (1). La sua cerebralità raffinata rimane perennemente realistica, cioè attaccata alla natura; il dominio dello spirito è chiuso per lui.

Lo psichiatra che si troverà un giorno a studiare il funzionamento della sua mentalità costruttiva, dovrà pur constatare quello, che a nostro giudizio, è il fondamento della sua arte e della sua personalità: uno squilibrio, cioè, permanente della ideazione, quale conseguenza in lui, di un angolo visuale abnorme. Immaginatevi di guardare il mondo attraverso una lente deformatrice che cambi aspetto alle cose: le piccole vi faccia apparire grandi, le grandi piccole; le diritte contorte e viceversa; che tutte ve le deformi in modo da darvi una percezione assolutamente errata delle relazioni che tra esse intercedono: anche i valori morali si troveranno in tal modo alterati, e ciò nella piena buonafede del soggetto senziente. All'opera d'arte, per tanto, uscita da un tale sforzo d'immaginazione, mancherà la principale virtù del classico che é l'equilibrio, l'umanità, la rispondenza col sentimento universale.

Accennammo già come il motivo della morale eroica superumana dominante nel D'A. lungi dal costituire una intrusione di elementi estranei, altro non sia che una manifestazione logica e consentanea del suo clima spirituale, che il Borgese definisce una barbarie gravata ed oppressa di cultura. Il predominio di un motivo siffatto, nel campo della lirica pura, non

---

(1) Il Tonelli (La Tragedia di G. D'A. Palermo Sandron) dà come caratteristiche di lui la barbarie, la liricità, il tragico istintivo, la bellezza musicale e pittorica.

vieta ad essa di attingere le vette del sublime, che anzi, poichè officio della medesima è il rivelarci artisticamente la personalità intera del poeta, ci troviamo tanto più inclini all'ammirazione, quanto più quella si presenta a noi con caratteri definiti e originali.

Ben diversamente avviene nella poesia drammatica, ove la facoltà creatrice dell'artista tanto è maggiore, quanto più si identifica con l'anima dei personaggi rappresentati. Questo ci spiega come l'autore de *La figlia di Jorio* sia ben lungi dal raggiungere col teatro le vette toccate in alcune *Laudi* o in alcuni luoghi de *Le canzoni d'oltremare.*

Che anzi, finchè permanga in lui la forma mentale consueta, vero dramma egli non potrà far mai, perchè manca alla sua anima quel contrasto intimo spirituale dal quale scaturisce ogni conflitto, e la *sua* tragedia, quella dell'uomo civile in lotta con il senso e l'istinto di natura bestiale è la sola ch'egli possa trasfondere nei suoi personaggi.

Le creature della sua fantasia portano dunque tutte una marca d'origine che le rende o stonate o inaccettabili dai nostri sensi. Esse non vivono veramente se non nella sua mentalità alterata, formando un tutto col suo mondo spirituale d'eccezione,

La consumata maestrìa verbale del poeta ce le pone rigide innanzi, insufflando loro di continuo l'aria necessaria perchè non ricadano come vesciche flaccide al suolo.

Questo non impedisce tuttavia, ch'egli abbia cercato, abbia professato l'Arte con una fedeltà di passione, una purezza di intendimenti che trova pochi riscontri fra i moderni. Nessuno al pari di lui ha fatto gettito di tutto quello che si chiama preoccupazione del pubblico, esigenza di mestiere, e via dicendo; niuno ha fatto al pari di lui i suoi drammi della propria carne e del proprio sangue. E s'egli non è riuscito a imporre ai posteri la tragedia ideale, la Bellezza perfetta da lui vagheggiata, egli non ha per questo meno portato sulla scena i germi di un rinnovamento profondo, interpretando alcuni stati d'animo della sua epoca con una fedeltà ed una potenza di espressione inconsueta.

Da più d'un lustro la sua musa drammatica è silenziosa. L'ala eroica della Guerra ha sfiorato il poeta,

inducendo nella sua psiche mutamenti oscuri, profondi, che non hanno ancora trovato nella sua arte esplicazione piena e concreta.

Il mistero della vita e della morte, la sensazione dell'inconoscibile, i contatti con l'umanità dolorante e smarrita, non possono non aver influito sul suo spirito e prodotto in lui una reazione benefica e salutare.

L'avvenire potrà apprenderci se da codesti esercizi spirituali l'anima sua saprà uscire rinnovata; se il naturalista romantico de *La Figlia di Jorio* e de *La Nave*, il Grande Annoiato delle umane lussurie e delle frenetiche libidini, cederà il posto all'interprete di una più vasta spiritualità e della nostra sublime inquietudine.

E) S. Lopez - G. Antona Traversi - A. Testoni: gli umoristi e la commedia di società.

Il genere comico ha formato un genere a sè, distinto dalla tragedia, dal dramma, dal melodramma, fino a Scribe ed ai suoi successori immediati. In appresso si mescola con gli altri generi.

Ogni scrittore, obbedendo al proprio temperamento, quando non sia ai gusti dell'epoca, si scava un cammino suo proprio, creando esso stesso il *suo* tipo di commedia ed alternando il più delle volte tanti *tipi* quante sono le faccie della sua complicata anima moderna.

In questo paragrafo abbiamo voluto raccogliere alcuni scrittori di teatro, rampollati dalla gran quercia verista, nei quali, pur attraverso le diversità di indirizzo, si rivela una natura prevalentemente comica; intesa la comicità nell'aureo senso plauziano del *castigat ridendo mores*.

* * *

Dell'umorismo si sono date innumerevoli definizioni: Thackeray l'ha caratterizzato la qualità di ridere e di far ridere. Altri hanno detto che l'umorismo consiste nel parlare lugubremente delle cose piacevoli e piacevolmente di quelle lugubri. Un'altra definizione: lo spirito vive delle cose: l'umorismo vive con esse. (1)

Ogni popolo ha la maniera particolare di ridere. " Les Anglais s'amusent moult tristement à la façon de leur pays „ Il tedesco, sempre idealista, ha bisogno, per ridere, di abbandonare la realtà ed elevarsi nelle nubi. La Francia, patria del riso, secondo Stendhal, ride francamente, spiritualmente, forse anche troppo, di tutto e di tutti, senza retropensiero. In Italia, pure secondo l'autore di *Rouge e noir* si ride profonda-

---

(1) Cfr. *M. F. Baldensperger — Les définitions de l'humour — Nancy 1900.*

mente, a gola aperta (1) Ed ecco come l'umorismo può vantare presso di noi tradizioni gloriose.

Leggete l'interessante volume di Tullo Massarani *L'arte di far ridere.* Vi convincerete subito che un popolo il quale ha dato — per rimanere fra i moderni — un Goldoni ed un Manzoni e poi un De Marchi, un Cantoni, un Panzini, un Pirandello, un Gandolin, può reggere al confronto con le letterature più ricche in materia.

Il teatro — ah, questo si — non presenta egual dovizia di autori.

Le ragioni ci sono e tante, che il volerle discernere ci condurrebbe troppo lontano. In oggi, può dirsi con certezza, che il nostro teatro comico può far affidamento sopra due o tre nomi già affermati e su alcuni altri di giovani, cui è lecito presagire una carrera brillante.

S. Lopez.

Tra i più noti, e meritamente illustri, va citato in prima linea *Sabatino Lopez* (2).

Commediografo fecondo e fortunato, egli porta nel teatro una impronta di serietà ed una solida preparazione letteraria che lo contraddistinguono da ogni altro umorista improvvisato. Contrariamente a molti scrittori che si affermarono di colpo con opere non più, dipoi, uguagliate; il Lopez arrivò lentamente, mercè una pertinace e laboriosa vigilia, ai fastigi della sua arte. Egli rappresenta tra noi quel teatro che serio non è già più e comico non è ancora.

La caratteristica più spiccata dell'opera sua è, infatti, quella franca arguzia dello spirito toscano che

---

(1) *Stendhal — Essais sur le rire* — opuscule posthume.

(2) Nacque a Livorno nel 1867 — Esordì nel teatro con un atto: *Oriana* recitato al Corso di Bologna da Floridio Bertini, della compagnia Paladini Boetti, e nello stesso anno 1889 fece recitare all'Arena del Sole il dramma *Di notte* in tre atti, che fu rappresentato ovunque e tradotto in più lingue. I suoi lavori si successero in questo ordine: Il *Bajardo* (91) *Il segreto* (92) *Ninetta* (92) *I fratelli* (98) *Posta suprema* (900) *Il punto d'appoggio* (903) *Tutto l'amore* (903) *La morale che corre* (904) *La donna d'altri* (905) *Bufere* (906 *La buona figliuola* (908 *Il principe azzurro* (908) *Il brutto e belle* (911) *La nostra pelle* (912 *Il terzo marito* (912) *Il viluppo* (913 *Mario e Maria* 915) *Sole d'ottobre* (1916) *Il passerotto* (1918) oltre ad un buon numero di atti unici e di novelle dialogate, scritti per riviste.

Si conosce di lui qualche romanzo, di vita teatrale. Per dieci anni Sabatino Lopez tenne con decoro la critica nel Secolo XIX di Genova. Per alcuni anni è succeduto a Marco Praga nella presidenza della Società degli Autori di Milano che poi abbandonò.

dette sempre, in ogni tempo, all'arte gli ingegni meglio squisiti e bizzarri, quell'*humour* indefinibile ch'erra sulle labbra del monello fiorentino e del merciaio pisano, acuto come una puntura e pungente come una veritá.

Egli osserva la vita — scrive di lui un suo biografo — serenamente, ridendone forse anche un po', e dipinge le sue osservazioni, insaporandole un po' d'amaro. È semplice in arte come nella vita, ma non è ingenuo. La verità non lo trascina ad invettive verbose nè a disperazioni lacrimose, gli suggerisce qualche piacevole motto. Ed egli parla con la verità, non sermoneggia, la tratta da donna quale è; le fa la corte. E quella nudità che altri inalbera come una bandiera, altri sdegna come un oltraggio al pudore, Sabatino Lopez, scrivendo, copre con un velo che attenui senza celare. Un riformatore? Un moralista? Un filosofo? Niente di tutto questo. Un uomo di spirito fine, di spirito che suscita un riso profondo come una lacrima, perchè non superficiale, ma acuto con discrezione, che non ferisce ma punge, come gli aghi delle iniezioni che vanno fondi e pure il paziente non avverte dolore „.

Se si dovesse trovargli fra gli scrittori Italiani d'oggi un fratello in ispirito, dovrebbe pensarsi ad Alfredo Panzini. Come l'autore romagnolo, egli tempera l'ironia col sentimento, egli mescola dell'emozione. della bontá nel suo sorriso. Ad entrambi il mondo appare quale una istituzione zoppicante e l'umanità come una cosa imperfetta. Ma ciò non toglie che la virtù, che la carità non abbiano il loro valore: gli esseri ingenui e buoni, dotati di solida virtù morale troveranno sempre nel Lopèz una difesa ed un sostegno. Si incontrano nelle commedie di Lopez — caso in oggi abbastanza raro — delle donne che amano con sincerità e degli uomini disinteressati.

Sembra anzi che a costoro, per una spiegabile civetteria di contradditore vadano le simpatie dell'autore de *La nostra pelle.* La sua intelligenza sottile, curiosa ed inquieta non saprebbe adagiarsi nelle forme consuete. Incapace forse di affrontare alti problemi sociali e di conferire ad essi una impronta duratura ed originale, egli si restringe allo studio di semplici casi drammatici, o meglio di situazioni dram-

matiche rare. Il dramma o commedia che sia, deve manifestarsi, in un primo momento al suo spirito sotto forma di una bizzarra posizione psicologica, che lo affascina col suo suggestivo mistero.

Ad osservare, difatti, l'opera del Lopez, la prima cosa che vi colpisce è la stranezza, la paradossalità dello spunto, che tende a rovesciare i canoni più accettati di logica e di coerenza.

In *Ninetta* e ne *La buona figliuola* è la cortigiana tanto screditata, a dar lezione di moralità e di virtù famigliare, in *Il brutto e le belle* un uomo fisicamente deforme gode le migliori fortune amorose. Ne *La nostra pelle* il filantropo vero è malmenato, sfruttato e misconosciuto dalla società, che si inchina invece all'egoista prepotente: in *Il terzo marito* due esseri liberi che s'amano, sono costretti dalle incongruenze mondane a rinunciare al matrimonio per darsi al concubinaggio.

Ma l'abilità dell'autore, come uomo di teatro e come uomo di spirito è tanta che, giunti in fondo, siete disposti a giurare sul paradosso come su di una verità sacrosata.

L'amabilità con cui egli vi pone sott'occhi le antinomie della consuetudine e della morale risalta viemmaggiormente se la si pone a confronto, ad esempio, con l'acredine di Marco Praga, al quale egli è prossimo per tanti rispetti. Ma da ciò a giudicare il Lopez, come sbrigativamente fa il Tonelli, quale un riflesso della serena indulgente bontà giacosiana, ci corre e molto (1). Per affermare ciò occorre non aver inteso il valore intimo, personale, caratteristico del teatro lopeziano: quell'acuto e nostalgico senso di scetticismo che pervade fin le cose sue più gaie e spensierate ed indulge al nostro desiderio di sensazioni raffinate e discrete.

* * *

Si affermò con un dramma in tre atti *Di notte*, che corse felicemente tutte le platee della penisola, e che gli valse nel 1890 il premio governativo. Ad esso

---

(1) *L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia* — op. cit.

tennero dietro altri drammi ed altre commedie, non tutti egualmente fortunati e provvisti di pregi.

Il *Bajardo*, commedia d'ambiente giornalistico, ricca di scene drammaticamente vibranti, e *Ninetta*, rappresentano i migliori frutti di questo suo periodo, che chiameremo giovanile. Dal'98 in poi le produzioni serie si alternano con quelle di carattere più giocoso e leggero : *I fratelli ; Posta suprema. Tutto l'amore, La morale che corre* (904).

Quest'ultimo lavoro e più ancora l'atto unico *Il punto d'appoggio*, che è dell'anno precedente, fanno intravvedere un orientamento del suo spirito verso quel teatro ironico sentimentale che doveva riuscire l'espressione definitiva del suo ingegno. E difatti, se si accettui *Bufere* e *Il viluppo*, l'ultimo periodo del Lopez è composto esclusivamente di commedie : *La donna d'altri. La buona figliuola. Il principe azzurro. Il brutto e le belle. La nostra pelle. Il terzo marito. Mario e Maria. Sole d'ottobre. Il passerotto.*

Ciascuna di queste commedie, presa a sè, può anche apparire una cosa leggera, senza pretese.

Messe insieme e raffrontate, se ne scopre l'intimo legame di pensiero e l'organicità fondamentale ; ed esse appaiono ciò che realmente sono : una testimonianza varia e fedele della nostra maniera di vivere e di pensare, còlta da un temperamento squisitamente sensibile e suggestivamente personale.

Modesto fino alla scrupolo, il Lopez non ha mai tentato di posare a riformatore, ma si è accontentato di dirci alcune parole semplici sulla eterna commedia della vita, parole che forse non ignoravamo, ma che dette da lui, ci sono apparse sotto una nuova luce ed hanno avuto il potere di mettere in moto la nostra pigra macchina cerebrale. Abbiamo con lui riprovato tutta la nostalgia delle cose nobili ed alte misconosciute, con l'amarezza della fatalità che pone una barriera insormontabile tra la realtà e il desiderio : abbiamo inteso tutta l'assurdità di tante convenzioni che ci reggono ed abbiamo sorriso di esse, rassegnati nell'idea che forse, senza di loro, le cose del mondo andrebbero anche peggio di come ora vanno....

* * *

Ninetta, recentemente riesumata e rimessa in onore, non è certo tra le più caratteristiche cose del nostro autore, a mal grado della esattezza psicologica con la quale è costruita.

Dall'eroina dumasiana in poi, a dozzine, a centinaia le cortigiane sentimentali e irreprensibili hanno inondato la scena con il loro amore disinteressato e ingombrante, la loro fedeltà a tutta prova, in contrapposto coi vizi attribuiti alle donnè così dette oneste. Ninetta non è tisica, non finisce in tono di melodramma, ma è anch'essa ben attaccata al suo Armando, (qui si chiama Marcello D'Arcole), al punto da regalargli una bambina. Poi dopo esser stata abbandonata dall'amante, che convola a giuste nozze, non dura fatica a farselo cadere di nuovo fra le braccia, quando il disgraziato, dopo appena un anno di matrimonio, si accorge di essere... quel che sapete. Morale : fidatevi piuttosto delle cortigiane che delle donne oneste. Non è colpa nostra se questa è la conclusione che si può trarre dalla commedia. Ma se ne può trarre anche un'altra : l'uomo che vuol vendicarsi di una amante, la abbandona, la donna che vuol vendicarsi di un amante... lo riprende.

La stessa amarezza dolente, la stessa ironia scettica, se bene un poco più serena e rassegnata, ritroveremo nei lavori più recenti del Lopez. Tra essi e *Ninetta* è un rapporto di filiazione abbastanza evidente, il che spiega come, a distanza di vent'anni l'autore abbia sentito la possibilità di trarla dall'oblio.

Così pure *La morale che corre* rassomiglia nello spunto a *La Trilogia di Dorina* del Rovetta. Il Lopez ha voluto porci sott'occhi la falsità di certi pregiudizi mondani, in forza dei quali respingiamo da noi una ragazza povera ma onorata ; mentre la corteggiamo e ci prostriamo ai suoi piedi s'ella è disonesta e venale. *Giugiù*, giovane vitaiolo, scaccia dal suo servizio *Giuditta*, la cameriera, incinta di un figlio fattole da un suo compagno servitore. Incontratala di nuovo ; sotto le spoglie brillanti di cortigiana alla moda, Giugiù fa di tutto per averla, ma essa per dignità rifiuta. Sembra un nulla : ma l'autore vi spiega tanta

sicurezza di tocco, tante risorse da commediografo provetto da riuscire a far cosa nuova ed attraente.

È proprio questo il tipo italiano della *comédie rosse*: una eco illegiadrita ed affievolita delle audacie paradossali care all'Ancey ed al Wolff, passata attraverso un cervello italiano tutta luce e tutto sentimento.

Nel *Punto d'appaggio* é proprio il marito ad assicurare la tranquillità del *ménage à trois*: s'egli venisse a mancare, la moglie e l'amante non tarderebbero a voltarsi le spalle.

La buona figliuola annuncia la maturità piena nei mezzi e nel talento dello scrittore livornese. È commedia aperta e luminosa, in cui tutto, dalla concezione al dialogo, dai caratteri allo scioglimento, sembra vivere di una seconda vita dello spirito, producendo in noi quella sensazione benefica di riposo e di godimento sottile che raramente inganna sul valore di un'opera di teatro.

Cesarina è una intelligente ragazza di paese, la quale ha il buon senso di farsi mantenere dall'onorevole Spontini: onesta, tuttavia, la povera figliuola, fedele al suo ricco amico, non tanto per passione, quanto per quel senso di fierezza e di dignità che la sostiene nella non facile sua vita.

Ma ha una sorellina di diciotto anni, sveglia, maliziosa, con una sete di libertà e certe predisposizioni da preoccupare seriamente. E il buon papà se ne preoccupa: una figlia vada pure, ma tutte e due poi no! Rimedierà la Cesarina conducendo a Roma Giulia, la pecorella in procinto di smarrirsi: ma a Roma le tentazioni diventano più forti: il segretario di Spontini, Enzo, che spasimava già invano per la Cesarina, ora si è gettato su Giulia, un boccone più prelibato, e si confessa nella scena finale del secondo atto; l'eterna scena dell'amore, che il Lopez sa rivestire di tutti i fascini della grazia e del sentimento. Al matrimonio fra i due si oppongono, però, i parenti di Enzo, e *pour cause*.

Ecco entrare nuovamente in scena la fata benefica, che doterà riccamente sua sorella facendo così tacere gli scrupoli dei vecchi, e tutto finisce nel migliore dei modi, nel migliore dei mondi. Se la commedia ha un difetto, si è di mostrarci la vita da un

lato un po' troppo ottimistico, di idealizzare, quasi, tipi e caratteri (1): comunque la figura della Cesarina é viva, e piena di slancio: l'autore deve essersi rallegrato nel concepirla e fors'anche un poco commosso.

Se voi ascoltate *Il brutto e le belle* non vi lascierete illudere dalla sicumera con cui il banchiere Ferante, pavoneggiandosi nella sua bruttezza, afferma di esser contento del suo stato. Egli stesso si lascierà sfuggire, in un momento d'oblìo, di aver dovuto fare di necessità virtù e vi uscirà fuori in quella osservazione stupenda: quando si possiede un difetto che non si può nascondere, occorre servirsene. È tutta una virtù di adattamento che si può acquistare col tempo; come a maneggiar la mancina e a viver senza la vista. E così potrà pure il ricco banchiere, giuocando d'audacia, condurre alla soglia della caduta una beltà matura e curiosa d'amore; ma di fronte alla fresca esuberanza di una giovinetta in fiore sentirà tutta l'irrimediabilità della sua sventura.

Il brutto e le belle ha i difetti di tutte le commedie che giuocano sul paradosso come sul filo di un rasoio.

Ma in compenso, quale finezza di tocco e quanta genialità di spunti, in questo dialogo saporoso, tutto impreveduto, che vi seduce per quell'aria disinvolta con cui sa dire le cose più ovvie al pari delle più strambe! V'ha del Dumas, in tutto questo, del Gherardi del Testa, del Donnay; ma amalgamati a modo da creare una cosa affatto nuova: un genere, un piccolo genere: *mon verre est petit mais je bois dans mon verre.*

Prendete, ad esempio, *Il terzo marito*: si potrebbe immaginare situazione più paradossalmente buffa di quella di un uomo, il quale scopre che la donna del suo cuore è vedova già di due mariti, e che egli sarà il terzo possessore legale di tanto tesoro? Si fa presto a sfidare le convenienze, la propria gelosia retrospettiva e magari l'inciampo di due vecchi suoceri, che

(1) L'addebito fu rivolto in modo speciale alla sua ultima commedia *Il passerotto*, derivazione da *La Maestrina* di Nicodemi con un po' più di verità, o per dir meglio, con artifici meno grossolani.

accampano egoistiche pretese sulla giovane nuora; ma arriva pure il momento in cui l'accumularsi di concontrarietà e di ostacoli è tale da convincere i neo fidanzati che sarà preferibile, per loro, amarsi alla chetichella, al dire il sì sacramentale innanzi al sindaco e al curato. A questo voleva giungere l'autore e ci è giunto lentamente ma sicuramente, con la pazienza di chi si diverte a compiere un esercizio di supremo virtuosismo. Epperò la commedia non ha intreccio: è fatta di tutto e di niente: le peripezie sono esclusivamente figurate sulla carta: son manovre coi quadri, come si direbbe in gergo militare,

* * *

Il Lopez non pretende, del resto, di attaccare a fondo l'ordinamento sociale e morale dell'epoca con la sferza della satira e del sarcasmo: egli è un irorista o meglio ancora un umorista in caccia di sensazioni curiose e sorridenti. E se talvolta gli avviene di piangere, lo fa come ne *La nostra pelle*, a fior di labbro, per non guastare l'imperturbabilità del suo spirito attico.

Conoscete tutti la triste ed umana vicenda di *Elsa*, maestrina in un villaggio, la quale per aver dato in un impeto di generosità un pezzo della sua pelle ad uno scolaretto gravemente ustionato, si guadagna la medaglia al valor civile, la considerazione dei compaesani e la mano del sindaco. Ma quì comincian le dolenti note: il sacrifizio della giovane eroina, come avviene per le migliori cose, diviene fonte per lei dei peggiori guai: il suo beneficato la sfrutta; la gente, con la maldicenza, sembra volersi ripagare della lode concessale, il marito giuocatore e vizioso la trascura, destinandola a far da infermiera alla vecchia madre paralitica e bizzosa. Quasi per reazione a tutto ciò, noi vediamo un tal Fioravanti, cugino del sindaco, il quale aveva ucciso, in un eccesso di legittima difesa, un colosso, terrore della contrada, trovarsi ad un tratto l'idolo temuto e rispettato delle folle. Il contrasto tra la diversa sorte toccata a colei

che dette la sua pelle ad un altro ed a colui che la tolse, non potrebbe essere osservato con maggior verità e maggior finezza. Soffocata, nauseata, la povera Elsa, scatta in quella mirabile scena del 3° atto col marito, che è nella sua veste prosaica e bonaria uno dei brani di poesia più vissuta e dolorante che abbia visto il teatro moderno, ed annuncia il suo irrevocabile progetto di sottrarsi con la fuga alla sua orribile prigione.

Ma il povero agnello ha esaurito in questo vano sforzo tutto il suo patrimonio di energia: “ Come si è legati al peccato, si è legati alla virtù — le dice il marito. La tua virtù è una palla di piombo. Come hai principiato devi finire: donna semplice nella tua casa „. Invano ella, punta sul vivo, sta per lasciare la famiglia: un richiamo lamentoso della paralitica la inchioda al suo posto, ed ella riprende la sua triste catena senza mormorare e senza rimpiangere.

Poche opere moderne vi lasciano nell'intimo un turbamento così vago e indefinibile, ed un senso di sconsolazione così rassegnata. Sabatino Lopez ha quì espresso il più ed il meglio della sua arte e su questo terreno sarà gloria per lui cimentarsi e riportare vittoria.

* * *

Abbiamo omesso a disegno in questa rapida corsa la produzione esclusivamente drammatica del Lopez: essa si assomma in tre drammi principali: *Tutto l'amore* — *Bufere* — *Il viluppo*, abbastanza notevoli per lucidità di concezione e felice intuizione dei contrasti. L'anima dei protagonisti vi è messa a nudo con un procedimento sobrio insieme ed efficace: l'autore predilige lo scorcio: la scena madre intorno alla quale si innestano le altre in modo chiaro ed ordinato. Nessuna novità, quindi, nell'invenzione e nella tecnica, ma l'applicazione misurata dei principi della scuola verista psicologica, fatta da un uomo di talento e di gusto. In *Tutto l'amore* è una moglie innamorata del proprio marito, che non potendo dividere il letto coniugale, a cagione di una malattia, e non potendo d'altronde, gelosa com'è, rassegnarsi all'amore

platonico, si dà in braccio all'amato pagando con la vita la folle imprudenza.

Giannino Autona Traversi ha rappresentato in *Una moglie onesta* una situazione antitetica: quella di una donna esuberante ed amante che non sa resistere alle carezze di un marito ammalato, e col suo amplesso l'uccide. In *Bufere*, un medico illustre è sconvolto dalla passione malsana per una scudiera di circo: per salvarlo, la sua fedele moglie uccide la donna: *Il viluppo* è lavoro alquanto involuto, in cui il consueto adulterio è drappeggiato in combinazioni psicologiche che risentono lo sforzo.

Il Lopez indulge alla recente tendenza di elevare e di magnificare lo spirito di sacrifizio. Il suo concetto della vita si rivela, così, fondato sopra un drammatico contrasto tra la debolezza della carne fragile, preda della passione che non conosce legge nè freno, e la suprema fortezza dello spirito, conscio dei suoi alti doveri di moralità.

L'attività artistica di Sabatino Lopez è ben lungi dall'esser esaurita, il che renderebbe intempestiva ogni conclusione sul suo teatro. S'egli saprà resistere agli allettamenti del facile successo ed agli inviti a produrre con troppa frequenza, s'egli vorrà condurre a perfezione il genere che gli è più familiare, dalla sua penna potrà avere il nostro teatro il massimo lustro e decoro.

* * *

G. Antona Traversi

Giannino Antona Traversi (1) o Giannino, come *tout court* lo chiamano gli amici, è una delle più popolari figure del nostro teatro. Aristocratico di nascita, ma naturalmente portato agli studi, i successi drammatici del maggior

---

(1) Nacque a Milano nel 1861. — Il suo primo lavoro: *La mattina dopo* fu scritto per la serata d'onore di una attrice: lo stesso fu della commediola: *Per vanità*. Scrisse poi, *Dura Lex* (93) premiata — *La prima volta* (93) *La civetta* (94) *Il braccialetto* (95) premiato, *La scuola del marito* (98) premiata, *La scalata all'Olimpo* (901) *L'amica* (901) *I giorni più lieti* (902) *La fedeltà dei mariti* (904) *Viaggio di nozze* 905) *Carità mondana* (906) *Una moglie onesta* (906) premiata. *I martiri del lavoro* (907) *Quegli che paga* (908) *La madre* (909) *Fiamma* (in collaborazione

fratello, devono avergli turbato i sonni. Cominciò, quasi per celia, con due piccoli atti, *La mattina dopo* (1892) e *Per vanità*, i quali ottennero un esito insperato nel mondo elegante che frequentava il Traversi; e come in lui c'era una vera stoffa di autore drammatico, agli atti unici tennero dietro ben presto le commedie ed i drammi, e con essi la fama vagheggiata di caposcuola del rinato teatro italiano. Fama meritata?

Occorrerà anzitutto elencare le opere più importanti sin quì da lui dettate: *La civetta* (94) *La scuola del marito* (98) *La scalata all'Olimpo* (1901) *I giorni più lieti* (1902) *Viaggio di nozze* (1905) *Carità mondana* (1906) *Una moglie onesta* (1906) *La madre* (1909) *La grande ombra* (1910) Di esse: *Viaggio di nozze Una moglie onesta*, *La madre*, *La grande ombra*, sono drammi; le altre commedie, di un medesimo getto, e rispecchiano il lato meglio originale del suo ingegno.

Non v'è chi non sappia come coteste commedie abbiano per ambiente esclusivo il così detto mondo aristocratico e come esse intendano dipingerne i costumi e fustigarne i vizi. Satira dunque: ma c'è satira e satira. C'è quella del Parini, ad esempio, che si fonda sul contrasto tra l'aria d'importanza attribuita alle frivolezze che formavano la vita dei nobili dell'epoca, e l'insignificanza del fondo. E' la satira, un po' pedante, dell'uomo di condizione civile più bassa, che nel sarcasmo non riesce a celare una punta di invidia. C'è, poi, la satira elegante dell'uomo di mondo, che non condanna ad occhi chiusi una casta della quale sente la necessità ed il valore, ma ne censura mordacemente le degenerazioni, con una certa aria furba di scetticismo rassegnato che par voglia dire a sè medesimo: non ti illudere: *de te fabula narratur*. E se qualche volta l'indignazione per un difetto più grave, sembra prender la mano al poeta, viene

---

con F. Pastonchi (910) *Il paravento* (1911) *La grande ombra* (1914) Oltre i citati, anch'egli scrisse molti atti unici,

Molte delle sue commedie furono tradotte in varie lingue. Ha al suo attivo un volume di novelle dal titolo: *Oh! le donne e i gentiluomini*. [Da consultare: *M. Muret. La littérature ital. d'aujour d'hui. R di Rocca branca* G. *A. T. in Ars et Labor*. anno 63 Vol. 1 febb. 1908. *I Tosi A. T.* Novara — Mercati — p. 31.

subito dopo il pentimento ad adornare di fiorita indulgenza le conseguenze del peccato.

Tale è la satira del Traversi: satira che direi puramente figurativa per contrapporla a quella *reale*, che non conosce mezzi termini, incede ed incalza, seppellendo sotto il peso del ridicolo quanto ha preso di mira.

Epperò l'autore de *La Civetta* fa un uso abbastanza parco del proprio talento mordace: le sue vittime potranno apparire sovente stordite, ciniche, disutili, ma giammai ridicole: egli crederebbe, rendendole tali, di mancare al più elementare dovere di un gentiluomo: la correttezza. Tutto sommato, egli si rivela anche in questo un dilettante. Non possedendo forze sufficienti, come un Beaumarchais, un de Curel o un Lavedan, per intentare il processo ad una casta, attaccandola nella sua ragione d'essere storica e nei suoi fondamenti sociali, egli ha preso allegramente il suo partito, e se ne è fatto l'umorista, o meglio il caricaturista. Alla deficienza organica dell'opera sua egli si studia di ovviare con una sveltezza di dialogo, con un dispendio di spirito straordinari: facezie, *calembours*, sottintesi: è un fuoco di fila di ironie e di arguzie, di stoccate e di parate che si inseguono vertiginosamente, senza dar tempo all'ascoltatore di osservare che la commedia manca, o quasi, di intreccio, di situazioni veramente drammatiche, e quel che più importa, di caratteri.

Se si eccettui qualche figura disegnata in modo più netto: Giulia Recanati de *La civetta*, il maggiordomo Prospero de *La scalata all'Olimpo*; tutte le altre sono frammenti di figura, *silhouettes* leggere che appaiono nella trama variopinta delle sue commedie, senza lasciar traccia o quasi. L'elemento che ne costituisce veramente il fondo, è la pittura generalmente fedele dell'ambiente, la riproduzione di alcune particolari condizioni di vita, per le quali i componenti di quella determinata casta si diversificano *nelle apparenze* da quelli di altre caste. Abbiam detto nelle apparenze, perchè mai o quasi mai il Traversi ha cura di grattare sotto la superficie i suoi aristocratici per ricercare in loro il fondamento umano; sibbene egli si compiace di presentarceli come tali, con le virtù ed i vizi, diremo così, di parata, espressione di una casta e di un

ambiente, e per questo, il più delle volte artificiosi e manierati.

Per codesti perdigiorno blasonati, annoiati della vita e disillusi, giuocare alla commedia dell'amore costituisce, si può dir quasi, l'unica occupazione dilettevole. Ma quale amore è mai il loro! Capriccio di sensi galvanizzati, vanità perennemente in agguato, abitudine o moda: tutto tranne il sentimento genuino che erompe dal profondo dell'essere e che riconduce l'individuo alla sincerità ed alla esuberanza di natura. Che meraviglia se in cotesta lotta sottile di inganni e di ipocrisie, di perfidie e di egoismi, si elabori la morale più elastica e impudente che abbia mai visto la scena: una morale che nulla ha di assoluto, ma che é in diretto rapporto con la fortuna, col credito personale, con la simpatia che ispirano coloro che danno occasione al suo formarsi?

Un intelligente gentiluomo romano, celatosi sotto il nome di Mario Scot, ha argutamente additato nella *Filosofia dello snob* le ragioni palesi ed intime di questo singolare abito mentale, che nelle commedie del Traversi è dato studiare quasi dal vero.

Chiunque ascolti o legga un lavoro di lui avverte tuttavia la frivolità dell'argomento, concepito piuttosto per divertire un mondo con la esibizione boccaccescamente amabile dei propri difetti, che non per manifestare un principio d'arte o d'umanità.

Ciò sminuisce notevolmente la portata dell'opera sua, nei confronti ad esempio, di altri scrittori, quali il Lopez, nei quali l'osservazione procede da un più organico concetto della società medesima. Giannino non pretende a tanto: egli si accontenta di rivelare le contradizioni che si incontrano ad ogni passo nella vita e nelle abitudini di un certo ceto e di riderne con un fondo di scetticismo, misto di indulgenza.

La sua è la voce del buon senso, vestita falsamente d'ironia per non apparire puritana. C'è un personaggio, come nella vecchia commedia, che la esprime per lui: si chiama *Ludovico* ne *La prima volta*, *Uberto* nella *Civetta*, *Della Volpe* ne *La scalata all'Olimpo*, *Del Bosco* nei *Giorni più lieti*: è la voce che conclude, che esprime la moralità, se di moralità può parlarsi.

Questo personaggio ha generalmente un ben me-

schino concetto della donna di mondo e dei gentiluomini che la contornano. Perfettamente convinto che nè l'una nè gli altri potranno mai correggersi dei vizi e degli errori che formano la loro natura, pretenderebbe almeno che li esercitassero con maggior prudenza e circospezione.

Guardate *La civetta*, una fra le più solide commedie del Traversi. La marchesa *Giulia Recanati*, tipo di donna insensibile, ma lusingatrice all'eccesso, finisce col rimanere vittima involontaria della brutalità d'un corteggiatore più ardito, che per essere di natura diversa dagli altri, piega la donna riluttante ai suoi desideri. Ed ecco il filosofo a moraleggiare: quando una domatrice vuol rispetto dai suoi leoni, deve affrontarli tutti uniti nella gabbia, e non offrirsi in pasto ad uno solo.

Ne *La scalata all'Olimpo*, l'autore comincia col fustigare la ridicolaggine dei borghesi arricchiti, in fregola di nobiltà, riprendendo quel po' po' di argomento del *Bourgeois gentilhomme*, e poi cambiata rotta per via, se la prende invece con lo stesso patriziato, facendo dire dal suo portavoce ai *parvenus* nel tono più paterno ed indulgente: " E che, ragazzi miei, siete diventati matti? Possibile che della gente per bene, laboriosa, onesta come voi, pensi di andare ad imbrancarsi con quella massa di scioperati e di birbanti? „

Il solo personaggio onesto di questa commedia è difatti un nobile svincolatosi da ogni pregiudizio nobiliare.

E *Carità mondana*? È la commedia dove la satira ha campo di esercitarsi viemmeglio, dove si tocca un argomento veramente caratteristico ed espressivo dei costumi di un mondo e di un'epoca. Credereste che Giannino se la prenda sul serio con quella *côterie* di fannulloni eleganti che organizzano una recita di beneficenza per divertirsi e per fare all'amore, profondendo in ispese la quasi totalità del ricavato?

Niente affatto. Egli è stato pago di averci messo sott'occhi come si fa a conquistare una dama della società, e come una dama della società può compiacersi a rubare l'amante ad una amica. Il resto conta poco: é la cornice che diventa quadro.

I suoi lavori piacciono: e che perciò? La ragione di una buona metà del loro successo sta nella solita curiosità dei borghesi per tante piccole particolarità intime di un mondo che non è il loro.

Quando ne *La scuola del marito* il Traversi si propone di dimostrare a quali conseguenze va esposto un uomo che per degradazione sensuale, ha fatto di sua moglie la propria amante, non riesce a concedere al proprio tema più di due o tre scene, di conto: il resto è *maurivaudage*, accessorio, inutile ai fini del lavoro.

I martiri del lavoro sono addirittura una esposizione, una rivista della giornata di una coppia elegante la quale non ha modo di dedicarsi un'ora, distratta fra le molteplici occupazioni della mondanità. E che avrebbe da dirsi, del resto, gente simile? Io credo che da pochi la buona società d'oggi sia stata calunniata quanto dal Traversi.

Rileggete *I giorni più lieti* e ditemi se tutte quelle *chicanes*, tutte quelle contrarietà, tutti quei ripicchi intorno ad un matrimonio alla vigilia d'esser celebrato tra due giovani che si amano, non sentono l'artefatto lontano un miglio!

E' chiaro che questi personaggi non ci interessano in quanto uomini, ma in quanto membri anonimi di un gruppo sociale.

Essi non vivono di vita propria, sono frammenti, sono riflessi, quando non sono ombre.

In tutto il corso dei suoi lavori; anche in quelli di carattere drammatico, congegnati con la consueta abilità di tecnica, l'autore di *Una moglie onesta* non ci ha mai detto una sola delle grandi parole che sollevano in noi un lembo di umanità dolorante, che penetrano per virtù di poesia i misteri insondati dell'anima. Commedia di società fu detta la sua, epperò destinata a vivere quanto la società che le servì di modello.

Tuttavia se il tempo dimostrerà che il coturno era un poco largo pel suo piede e che l'alta satira di costumi era troppo al disopra del suo temperamento, non saprà impedire a noi, suoi contemporanei, di sottrarci al sottile fascino della sua prosa brillante ed a quell'ascendente di simpatia che esercitano

su noi, razza stanca e ammalata, le cose raffinate dello spirito.

* * *

A. Testoni.

Alfredo Testoni, bolognese, (1) è col Traversi, il maggior rappresentante in Italia di quel teatro gaio che conta in Francia tanti e così eminenti cultori e che forma l'invidia di tutti gli scrittorelli avidi di facili guadagni e di ancor più facile rinomanza. Egli ha ricevuto da natura il prezioso dono dell'umòrismo: la facoltá, cioè, di ridere e di far ridere, e l'ha largito con dovizia in venti e più commedie, per buona parte, tuttora, nel repertorio delle principali compagnie di prosa. Senza pretendere ad una originalità di *gran marca*, Alfredo Testoni ha la sua maniera particolare, fatta di ironia bonaria, di sátira pelle pelle, di arguzia tutta bolognese. Per questo, *Il Cardinal Lambertini*, nel quale egli ha raffigurato, il *tipo* concittadino, resterà forse il parto più sincero ed espressivo della sua intelligenza, se bene teatralmente non valga più di tanti altri suoi lavori italiani o dialettali.

Egli non ha mai, del resto, posato a riformatore del teatro . si è accontentato del limpido rivolo della commedia leggera, confinante talora con la farsa, nella quale, però, ha portato il contributo di una os-

(1) Nato nel 1864, dimostrò la sua precoce vocazione pel teatro scrivendo commedie a quindici anni, per sé e pei vicini di casa. I suoi primi lavori furono dialettali alternati con quei sonetti in bolognese che resero popolare la figura della *sgnera Cattareina* e quella del loro autore Notevoli fra le commedie in vernacolo, voltate in vari dialetti: *Il palazzo delle chiacchere. La pasqua del signor Tonino, L'anarchico. ecc.*

Il primo lavoro in italiano fu una farsa: *Lucciole per lanterne*, data con esito disastroso. Piacque invece *L'ordinanza* recitata dalla compagnia di Paolo Ferrari, che fu sempre benevolo col Testoni. Ma l'autore di *Quel non so che*, dovè darsi al giornalismo. Collaborò nel *Capitan Fracassa* nel *Panaro* nel *Resto del Carlino* e in altri periodici. La politica non fu mai il suo forte. Dava intanto al teatro: *Il marito della prima donna, L'onestà, Re di cuori, I figli*. Con *Quel non so che*, (1900) comincia la vora rinomanza del Testoni e la sistemazione sua... economica. Seguono dipoi senza interruzione: *Fra due guanciali* (1901) *La duchessina* (1902) *Il quieto vivere* (1906) *La scintilla, Lo scandalo, La modella* (1909) *Il cardinale Lambertini* (1906) *In automobile, Rossini* (1910) *Il nostro prossimo* (1911) *Il successo* (1912) *Il gallo della Checca* (1919) *L'amica del cuore* (1914) *La spada di Damocle* (1917) *Il pomo della discordia* (1918).

Da consultare: Il teatro Italiano — Anno 1913 Vallardi. Milano 1914. *M. Calò Il teatro umorista (A. Testoni)* in *Nuova rassegna di letterature moderne* a. VI 1908 n. 6

servazione fine e penetrante, di una simpatia umana che lo rende accetto e simpatico.

Anch'egli ha speso buona parte della sua produzione a dipingere i costumi della società alta e media (*Fra due guanciali — Quel non so che — La duchessina — In automobile — L'amica del cuore — La spada di Damocle ecc)* I suoi aristocratici e i suoi borghesi fanno all'amore e non pensano ad altro, e ciò perchè ai pubblici, a teatro, piace sempre di sentir mormorare l'eterna canzone.

Il Testoni indulge, quindi, alla convenzione e ci spiattella il suo piccolo mondo di maniera, ove gelosia, odio, passione, ansie, delusioni si presentano come tante note in sordina di una sinfonia ben nota; e tra esse l'autore scivola via leggero, tirando i fili delle sue marionette, ed evitando con cura ch'esse battendo al suolo ci rivelino la loro natura di legno.

Crede egli a ciò che scrive? Abbiamo troppo stima della sua intelligenza per dubitarne. Giuochi di parole e giuochi di contatti, piccole capriuole sentimentali e sfarfallio di capricci fuggitivi: il tutto agghindato, allisciato, ad uso di gente per bene, cui piace evitare emozioni fastidiose e sforzi cerebrali.

Un pizzico di morale, di satira, si insinua sempre bonariamente, tra le righe. Ora è la spensieratezza dei mariti, pei quali la fedeltà coniugale consiste nel far dormire le mogli fra due guanciali, ora è la vanità delle dame, in contrapposto all'onestà delle donne di umile condizione: non sarebbe difficile ricavare da tanti elementi una concezione borghese della vita, un po' ottimista, un pò sforzata, ma non sempre priva di grazia.

Alcuni fra questi lavori, per peculiari doti di tecnica e per un più accurato studio spicologico dei personaggi, si presentano in condizioni migliori al nostro giudizio: *Il quieto vivere, La modella, L'amica del cuore.* Quest'ultima contiene uno spunto di levatura superiore all'ordinario livello testoniano ed arieggia alla vera commedia psicologica.

Altrettanto felice riesce il Testoni nella pittura di piccoli ambienti paesani che si ricollegano alla sua innata virtù di poeta dialettale. *Il nostro prossimo*, da questo punto di vista, è un piccolo gioiello, fresco, animato, zampillante, in cui l'ottimismo non è

più una nota stonata, ma simpatia che vivifica e riscalda.

Le ultime commedie del Testoni pencolano pericolosamente verso la superficialità farsaiuola; testimoniano nell'autore una stanchezza precoce.

Ciò non può non rammaricare chi desidererebbe da lui un raccoglimento operoso e fecondo ed un ritorno alle doviziose tradizioni del *Cardinal Lambertini*, quattro quadri settecenteschi pieni di gaiezza e di leggiadria. vera commedia italiana, a malgrado della sua condotta episodica e frammentaria.

Ma l'ingegno del simpatico scrittore ci è arra ch'egli saprà rimettersi sulla via maestra e conseguirvi nuovi sostanziosi successi.

Fra gli autori che si cimentarono nel campo della commedia brillante meritano di esser rammentati *Alberto Orsi* autore de *La testa del prefetto* e de *I commendatori*, satire argute della vita burocratica odierna; *Ugo Farulli*, il noto valente attor comico, il quale ne *Le signorine della villa accanto* costruì tre atti onesti e lieti, veramente ispirati alle più limpide tradizioni della farsa italiana, intesa questa nel miglior significato della parola.

La cosidetta " pochade „ non ha avuto, a dir vero, fra noi cultori molto fortunati, ed è un bene. Qualcuno rivaleggiò, tuttavia, facilmente coi modelli francesi, dettando lavori ch'ebbero al loro tempo una notevole voga: *Cesare Ruberti*, specialmente col *Castore e Polluce*, col *Bell'Orfeo*, e con *I parenti della moglie*: *Franco Liberati*; *Augusto Novelli*, del quale ci occupiamo nel teatro fiorentino, *Ugo Orlandi*, ecc.

F) Scrittori in vernacolo: G. Gallina e la scena veneziana. A. Novelli, F. Paolieri: il teatro fiorentino — S. di Giacomo. E. Murolo ecc: il teatro napoletano — L. Capuana, N. Martoglio, L. Pirandello ecc: il teatro siciliano — G. Monaldi e il teatro romano.

Il nostro paese ha assistito di questi ultimi anni ad un promettente risveglio della letteratura dialettale.

Siamo d'accordo col Bellonci quando osserva che in essa lo spirito umano ha ricchezza di buon sangue caldo, e tenacità di nervi e forza di muscoli; e le antitesi tra il dovere e il piacere, tra la legge e la licenza, tra l'una e l'altra passione son sentite e manifestate nella loro tremenda compiutezza, da creature che sanno piangere perchè hanno abbondanza di sentimento, che possono sanguinare perchè non sono esangui, e che sanno morire perchè han saputo vivere.

Mentre il dramma *italiano* è astrazione, il dramma scritto e pensato in dialetto (quando è vera arte, intendiamoci) è concretezza, senso della tradizione, organicità dello spirito, classicità, in una parola. Ed aggiunge il critico: " il passaggio dal dialetto alla lingua, è chiaro si avrà quando le parole e i costrutti dialettali saranno sostituiti da parole e costrutti di lingua, senza traduzioni, ma immediatamente, che questi annunzino codesti „ e aggiungiamo noi — quando la coscienza dell'artista regionale riescirà a fondersi nella più vasta coscienza nazionale.

Noi diremo perciò brevemente dei teatri vernacoli, a cominciare da quello che le gloriose tradizioni di un grande seppero elevare alla dignità di lingua letteraria. Sulle orme di Carlo Goldoni, il Zanchi, il Cameroni, il Nalin, il Bon, il Castelvecchio, il Fambri, tennero alta la tradizione del dialetto veneziano fino a giungere a Giacinto Gallina, il vero fondatore di un teatro veneziano moderno ed artista — tutto sommato — da star alla pari coi più celebrati ingegni drammatici del secolo decorso.

Prima di intrattenerci di lui, tuttavia, varrà il conto di menzionare l'opera di uno scrittore che servì al Gallina di ispirazione e di incitamento, durante la sua breve e travagliata esistenza, vogliamo dire di *Riccardo Selvatico* (1849-1901).

R. Selvatico.

Nel pieno fervore della rinata libertà veneziana, questo giovane appena ventiduenne faceva rappresentare da Angelo Moro Lin, con esito assai felice *La bozeta de l'ogio* (1871), pallida imitazione della maniera Goldoniana (1). Il Fradeletto la definisce: una svelta successione di scene in cui la strada si ripercoteva nella casa, un gaio episodio della vita popolaresca negli ultimi giorni del risorto carnevale.

Il lavoro è, comunque, mediocre e sprovvisto di vitalità; ha il solo pregio di aver attirato sul teatro in vernacolo l'attenzione del giovanissimo Gallina e di averlo stimolato a riprender fra le mani " il noiosissimo Galdoni „ da lui trascurato per seguire le chimere di tragedie sesquipedali o di drammoni a tesi.

A distanza di cinque anni il Selvatico scrisse la sua terza commedia: *I recini da festa*, (la seconda è *L'ambizione di un operaio*, in italiano), che ancor oggi piace per una sua viva snellezza di dialogo e e per una sceneggiatura sapiente. L'argomento non è nuovo nè peregrino: un padre benestante che non vuol più saperne del figlio perchè questi ha sposato una ragazza del popolo, e che poi è convertito al perdono dalla grazia della nuora e del nipotino neonato. Il Selvatico lascia anche *A mosca cieca* (1869) *La contessa Elodia*, un lavoro incompleto: *I morti*, ed un lavoro scritto in collaborazione col Gallina, da lui distrutto dopo l'esito infelice ottenuto sulla scena. All'autore di *Mia fia* fu largo di protezione e di consigli e, sindaco di Venezia, ne celebrò il matrimonio *in articulo mortis*.

G. Gallina.

Giacinto Gallina (2) giunse prestissimo alla maturità dell'arte sua, forse conscio dell'inesorabile destino che a quarantacinque anni ap-

---

(1) Cfr. *G. Mazzocolin* R. S. in Riv. teatr. A. 1901 — 15 ottobre — *Bosco Zoe* *Il teatro dialettale veneto e l'opera di L. Sugana* – Roma — Milano, 1905 .

(2) Giacinto Gallina nacque a Venezia il 31 Luglio 1852. Costretto ben presto a dismettere gli studi, si fece suonatore d'orchestra. Iniziossi

pena lo toglieva al novero dei vivi. Fra i venti e i trenta anni egli ha scritto i suoi più noti ed applauditi lavori, quali *Una famegia in rovina, El moroso de la nona, Zente refada, Teleri veci, I oci del cuor, Mia fia, La mama no mor mai* (1880). Segue una interruzione di otto anni, durante i quali il Gallina è tormentato da dubbi profondi intorno alla bontà dell'indirizzo seguito e si studia di crearsi una coscienza artistica più vasta e meglio rispondente alle idee invalse nel campo dell'arte con l'avvento trionfante del verismo prima, e dell'idealismo nordico poi. *Esmeralda*, un atto in italiano, testimonia del nuovo orientamento del suo spirito: seguono ad essa *Serenissima, La famegia del santolo, Fora del mondo, La base de tuto.*

Esamineremo un poco più davvicino questi lavori, tenendo presente l'accurato, lucidissimo studio critico compiutone da Luigi Filippi.

Le barufe in famegia sono una imitazione de *La famiglia dell'antiquario*, ma condotta in maniera assai libera. Non v'è intreccio vero e proprio; e la commedia vive dei pettegolezzi tra la moglie e la madre di Momolo, piccolo impiegato, contornato anche da una sorella, da una zia, e da una serva, tutte chiacchierone ed intriganti.

---

al teatro nel 1870 con una commedia in italiano intitolata *Ipocrisia* La sua produzione successiva fu quasi tutta in veneziano, per la compagnia di Angelo Moro Lin dapprima, per quella goldoniana, da lui diretta, di poi. Di quest'ultima compagnia facevano parte il Benini ed il Zago, che continuarono ad essere in seguito i suoi interpreti. Carattere eccellente nel fondo, ma smanioso ed accidioso; la sua vita fu un continuo tormento di incontentabilità ed una continua lotta contro la mala sorte. Il suo lavoro, fonte di guadagni per altrui, gli fruttò a malapena di che vivere, finchè la sua città non pensò, con una pensione vitalizia, a metterlo in grado di attendere tranquillamente alle sue fatiche. Ben poco potè profittare della munifica offerta: un ascesso al fegato lo tolse ai vivi, appena quarantacinquenne, il 13 febbraio 1897, lasciando una sua commedia incompleta: *Senza bussola*. Ecco l'elenco dei suoi lavori più notevoli: *Ipocrisia* (70) *Un pare disgrazià* (71) *Le barufe in famegia* (72) *Nissun va al monte* (72) *El fragion*, (72) *Una famegia in rovina* (73) *Le serve al pozzo* (73) *El moroso de la nona* (75) *La chitara del papà* (75) *Zente refada* (75) *Tuti in campagna* (76) *Il primo passo* (76 in italiano) *Teleri veci* (78) *I oci del cuor* (79) *Mia fia* (79) *Così va il mondo, bimba mia* (80) *La mama no mor mai* (80) *Pessi fora de aqua* (82) con R. Selvatico) *Esmeralda* (88) in Italiano *Serenissima* (91) *La famegia del santolo* (92) *Fora del mondo* (92) *Epilogo* (93) *La base de tuto* (94) Da consultare *Luigi Filippi*. Giacinto Gallina-Giusto Fuga Venezia 1913 monografia riassuntiva e pregevolissima; *B. Croce* La letter. della Nuova-Italia Laterza 1915 — *A. Gentille* in Ateneo Veneto a. 1900 fasc. 2. Vol. 2.; in Rivist. teatr. A. 1901 - pagg. 175-186 ecc. (vedere la bibliografia completa nella monografia citata del Filippi).

Alla fine, ciascuno torna a casa sua, e la pace sembra doversi ristabilire per sempre.

Una famegia in rovina attesta nel Gallina una mano di già più sicura, ed una fantasia creatrice meglio originale, accompagnata da un notevole senso di misura. A Gigi Lorini, maestro di musica in miseria, è toccato in sorte d'aver per moglie Zanze, la quale non sa rassegnarsi a figurare per quello che è, ma ama dar la polvere negli occhi alla gente, sotto pretesto di nascondere il dissesto di famiglia. Di qui intrighi domestici, complicazioni d'amore tra le figlie di Gigi ed un zerbinotto, per concludere con il pentimento da parte della Zanze e con il proposito di abbandonare la vita di disordini. Anche quì dei caratteri accennati con tocchi robusti, da pittore di razza, vivacità nella sceneggiatura, buonumore nel dialogo: ma nel complesso abbiamo sempre la medesima impressione di trovarci innanzi ad un componimento scolastico a tema morale obbligato. La *tecnica* goldoniana, anche quando è cattiva, riappare ne *Le serve al pozzo*, un cicaleccio che vorrebbe arieggiare a quella delizia che è *El campielo*. Bisogna giungere a *El moroso de la nona* per imbatterci in una concezione artistica un poco diversa dal consueto e trovarci di fronte al vero Gallina con i suoi pregi e, ahimé, con i suoi difetti. L'opera è notissima, la prediletta dello scrittore. Tutti rammentano le vicende di quei due antichi fidanzati che si incontrano di nuovo dopo cinquant'anni, e che nonostante gli ostacoli, riescono a formare la felicità dei loro rispettivi nipoti che s'amano.

Il tipo de *la nona* è completo, colto dal vero in tutte le sue sfumature e pieno di significato morale, quello di *lui* meno felice, nella sua intransigenza di burbero benefico, ormai adusa alla scena. Il particolare famoso della regata, congiunto con l'amore alle più pure tradizioni popolari di Venezia, non tralascia di produrre il suo effetto di commozione. Tutto, in sostanza, annuncia una osservazione più sincera ed un arte più moderna e personale.

Lo stesso diremo di *Zente refada*, ove si abborda l'eterno argomento del pitocco arricchito che vuol farla da signore: *Bourgeois gentilhomme*, *Crezia rincivilita*, tutto ha dato mano a creare la figura di que-

sto protagonista: *sior Momolo,* senza nulla togliere alla genialità della sua concezione. Ma tutto procede quì per via di tecnica e di minuzie: manca un nocciolo centrale resistente, ed il valore della commedia ne rimane così sminuito.

Magnifici caratteri ci offre *Teleri veci* nelle persone della nobildonna Marina Martenigo Rivanzo e del suo vecchio barcaiolo Momolo. Entrambi testimoni viventi di una tradizione scomparsa, esempi di quelle virtù morali e civili che furono patrimonio d'onore delle grandi casate veneziane, e che non si smentiscono neppure a confronto con le nuove idee patteggiatrici. Il principio di bellezza morale che fu ispirazione costante nel Gallina si esprime quì in vicende drammatiche ricche di una poesia dolorosa e commovente.

E giungiamo a *Mia fia*, ritenuto da molti il capolavoro del Gallina, per ciò ch'egli, con equilibrio magnifico e con spirito delicato di poeta vi ha espresso di umilmente, profondamente umano.

La vicenda è semplicissima. Anzolo e Marianzola sono infatuati delle virtù artistiche della figlia Rosina, cantatrice. L'esordio di lei, sulle scene, preparato dal padre con interesse commovente nella sua ridicolezza, si risolve in un disastro. Rosina finirà con lo sposare un giovane che l'ama ed Anzolo si consolerà coi nipotini del grande ideale caduto. Caratteri, tecnica, concezione sono quì ben lontani dal fare goldoniano della prima maniera; e se non fosse per l'insistenza nei consueti difetti, *Mia fia* potrebbe stare a pari con le più belle commedia del moderno repertorio.

I oci del cuor, voltata pure in italiano, *La mama no mor mai* investono delicate situazioni interne famigliari, svolte con leggerezza di tocco e con intensità di affetti.

Il sentimento tende anzi in esse a prevalere sull'elemento comico, rendendoci ragione del periodo tormentoso che doveva in allora attraversare lo scrittore, incontentabile per natura ed esulcerato più che mai dai giudizi alquanto acerbi della critica sull'opera sua.

* * *

Ad un uomo che dell'arte sentiva in modo così elevato non poteva sfuggire come il tipo di commedia da lui riprodotto in venti esemplari minacciasse di degenerare in una formula vuota di umanità e di senso. *Esmeralda*, un atto in italiano, e *Serenissima*, sono i primi frutti delle sue meditazioni, dopo il lungo silenzio. “ Parte per avere avvertito — scrive il Filippi — ch'era un cristallizzare l'arte sua il proseguire più o meno sulla guida del Goldoni la manipolazione dei soliti argomenti familiari, parte per avere riconosciuto che troppo poco mondo aveva parte ne' suoi lavori e che bisognava, per fare veramente dell'arte viva, portare sulla scena tutto ciò che al mondo s'agita di bene e di male, l'autore — benchè egli lo neghi — dopo la crisi interna ha tentato indirettamenté la commedia a tesi „

In *Esmeralda* si predica il buon senso, la sopportazione da parte delle mogli dei torti dei mariti, in *Serenissima* si intona il miserere della generazione che va giù, dell'onestà e del lavoro, sospinti dall'avidità e dall'intrigo.

La vecchia generazione è impersonata in *Piero Grossi* e nel *nobilomo Vidal*, i due caratteri forse meglio meditati e profondi dell'opera galliniana ; tanto da esser divenuti meritamente proverbiali. La nuova, in *Daniel*, figlio di Piero Grossi e nella moglie *Giudita*, due tipi quasi nuovi pel Gallina.

Piero Grossi è l'ultimo barcaiolo veneziano, detto Serenissima, con intendimento simbolico : un uomo tutto di un pezzo, figlio della sua Venezia; che reca nell'animo quanto la sua città ha di nobile di saldo di giusto. Sua nipote *Cecilia*, figlia di *Daniel*, é scappata con un americano. *Pietro*, nell'apprendere ciò dà in ismanie e rifiuta sdegnosamente il denaro che una zia dell'americano gli offre come riparazione del fallo, per mezzo del nobilomo Vidal. Non così *Daniele*, uomo avido e di pochi scrupoli : le due generazioni sono a contrasto, e ci si sente il Gallina meditatore, spositore e studioso di dubbi, non liberato del tutto dalle sue teorie : ma in pari tempo una con-

cezione più robusta della vita, e una identificazione più sicura dell'anima della città con quella dei personaggi. Il nobilomo Vidal, in bolletta, col suo *megio de cussì no la podaria andar*, col suo sovrano infischiarsi dei biglietti da mille, col suo commovente spirito di sacrificio accoppiato a tanto intenso e naturale ardore, a tanta rallegrante vivacità, sta a rappresentare un ambiente e una categoria sociale, è persona viva, che non si dimentica. Lo ritroveremo ne *La base de tutto*, dove in mezzo a vicende un poco più artefatte, ci parlerà sempre il linguaggio fascinoso della sua Venezia.

E la soluzione di *Serenissima* ci arriva quasi impreveduta in un buon moto di Cecilia, che lasciata spontaneamente la sua vita di agi, torna dal nonno sbalordito. Non è più il fine lieto e senza retropensieri dei precedenti lavori: l'amarezza e lo scoraggiamento vi si insinua quasi a tradimento, preparando la ribellione dolorosa de *La famegia del santolo* ove il Gallina ci rivela un lato peranco inesplorato della sua sensibiità dolorosa. *Micel*, piccolo proprietario di un negozio d'ottica, viene ad accorgersi dopo venticinque anni, che sua moglie Amalia fu amante del ricco padrino Giacomo. Tutti credevano che il povero Micel sapesse ed avesse chiuso un occhio: ed invece no, non sapeva. Egli, l'uomo timido ed umile, sente ad un tratto crollargli tutto d'intorno, e vorrebbe andarsene, vendere ciò che ha in bottega; ma il pensiero della felicità della figlia Lisa, lo persuade a trascinare fino alla fine della sua vita l'oscura catena di servitù e di dolore. Il lavoro — fra i più drammatici che abbia concepito il Gallina, è pervaso da un'onda di indicibile sconforto.

Nonostante i difetti di incertezza e di artificiosità che qua e là si riscontrano, noi abbiamo piena l'impressione che egli abbia messo davvero la mano sul filone aurifero da cui avrebbero potuto uscire in seguito dei capolavori.

Ma il destino inesorabile ha troncato in pieno divenire questa fantasia stanca, non consentendole la pura gioia dell'opera perfetta.

* * *

In conclusione, è facile fissare con quali intenti e con quali materiali componesse il Gallina i suoi lavori. Amori contrastati dalle disuguaglianze sociali, dissidi della vita casalinga basati su conflitti di caratteri e d'abitudini, o derivanti da concezioni diverse del mondo e della sua morale : la tradizione secolare in urto coi nuovi tempi che ne sfaldano poco a poco l'edificio venerando, tutta l'umile l'esistenza degli uomini con la sua corona di piccole gioie e di piccoli dolori, di illusioni e di sacrifizi : tale è il fondo della commedia galliniana : fondo ristretto se vogliamo, ma nel quale è dato all'artista di poter spaziare da padrone quando esso possegga l'ispirazione sufficiente per trarne elementi d'arte universale ed imperitura. Non aveva egli scritto : “ Che cosa è l'arte? sangue, dolore, miseria, ebbrezza, gioia. fede. Che cosa è il dilettantismo ? volgarità, borghesia, stupidità. „

Il male si è che l'ispirazione del Gallina era tutt'altro che continua e sicura: la sua visione non sempre era netta ed intera.

Molte volte egli aveva l'intenzione dell'opera grande, ma messosi al lavoro, si perdeva fra i particolari, si sminuiva fra gli episodi, mancandogli l'ala che lo sorreggesse fino in fondo.

I suoi stessi pregi finivano per prendergli la mano e si trasformavano in difetti irrimediabili.

Quella gran facilità di mano che gli permetteva, alle volte, di imbastire e risolvere ingegnosamente le situazioni più intricate, faceva sì ch'egli bene spesso prendesse a giuocare con i caratteri e con i sentimenti nel modo più arbitrario, passando con sorprendente disinvoltura dal riso al pianto, dal pianto al riso, dall'odio all'amore.

Un altro pregio nativo del Gallina è il sentimento. Ma quando questo degenera in sentimentalismo e in piagnisteo ; falsando caratteri e situazioni ; quando esso diviene un comodo strumento per la creazione immancabile del lieto fine, allora noi diventiamo a nostro malgrado, severi per tante produzioni, nelle quali son pur profusi tesori di ingegno e di abilità.

“ Leggendo le sue commedie accade in noi un fatto strano : una per una ci piacciono, ma arrivati in fondo siamo forzati a riconoscere che ciò che ci ha avvinto é stato spesso l'artificio scenico più che la persuasione che scaturisce dall'intimo dei fatti. E questo avviene perchè all'insieme dell'opera manca quel carattere organico, quel fondo eterno di verità e di vita che fu privilegio del maestro di lui Goldoni. Quest'ultimo aveva tutte le doti del grande commediografo, e specialmente una straordinaria potenza creatrice : il Gallina invece non creava che faticosamente : quasi sempre le sue creazioni erano solo in parte riuscite e spesso avevano quella certa efficacia abbagliante ed effimera che non resiste alla riflessione critica „ (1).

Trascinato dall'affezione sviscerata che lo lega ai suoi personaggi, egli pur così pessimista, non conserva la serenità necessaria per dipingerceli quali sono realmente nella vita, con le loro virtù e le loro cattiverie, le loro grandezze e le loro miserie. I suoi tipi o sono buoni o sono cattivi affatto, e questi ultimi, ci vuol poco a capirlo fino dal principio, finiranno col pentirsi e con lo schierarsi dalla parte dei buoni : di quì un tipo immutabile ed assolutamente convenzionale della creatura umana, che è caratteristico di questo scrittore e che forma si può dire la sua *maniera*.

Il tempo ci apprenderà, se scomparsi i maggiori interpreti dell'opera galliniana, essa riuscirà a sottrarsi all'oblio che la minaccia.

* * *

Comunque, se tanto, deve dirsi in coscienza dell'opera del maestro, che cosa dovremo affermare di quella dei suoi continuatori? Il teatro veneziano, orbato dalla immatura perdita di F. Benini, vive tuttora di prestiti forzosi dalla lingua o da altri dialetti e da rare contribuzioni originali recategli di tanto in tanto ed in via puramente accidentale, da scrittori quali L'Adami, lo Zambaldi, Renato Simoni ed Alfredo

(1) Filippi, op. cit. pag. 122 — passim.

Testoni. Vanno citati con essi *Amelia Rosselli*, autrice di una delicata commedia *El refolo* e di *San Marco*; *Gino Cucchetti* natura squisita di poeta, ricca di sentimento, che si fece apprezzare in *Oro basso*, ed il *Varagnolo*, che ha dato un pregevole lavoro: *Per la regola*. Ma e poi? E' inutile farsi illusioni. Il teatro veneziano, se non sorgano scrittori veramente di polso che lo sollevino dal marasma in cui si adagia, è condannato con gli ultimi suoi comici: triste constatazione ma vera, ed applicabile alla condizione di altri teatri vernacoli che di questi ultimi anni, con qualche barbaglio improvviso di vitalità, hanno potuto darci l'illusione di un avvenire fecondo e fattivo (1).

---

(1) Sul teatro friulano cfr. *M. Vaccaro Ostermann*: *Il teatro dialettale friulano* — Udine — Del Brianco, 1907.

A. Novelli — F. Paolieri ecc. — Il teatro fiorentino.

Uno di questi è il teatro vernacolo fiorentino, un *parvenu* di fronte ad altri teatri che vantano tradizioni antiche e cospicue; chè non si vorranno considerare come precedenti dei saggi sporadici quali *La Crezia rincivilita* dell'abate Zannoni e *La quaderna di Nanni* di V. Carrera.

Un fiorentino spirito bizzarro, già favorevolmente noto per non pochi lavori scritti in lingua, si pose in capo di dotare la sua regione di un teatro dialettale, e perchè non gli facevano difetto nè l'ingegno, nè la *vis comica*, egli riuscì in pochi anni a costituire un piccolo repertorio che la compagnia del compianto Andrea Niccoli ha portato trionfalmente per le varie città italiane. Dopo di che egli potè credere, nella legittima soddisfazione del buon successo, che il teatro fiorentino era creato. E s'illudeva.

E bastata, come pel teatro veneziano, la scomparsa del suo maggior interprete, perchè tutto fosse inesorabilmente inghiottito con scarse speranze di resurrezione: triste inferiorità della scena dialettale rispetto a quella regolare, a mal grado che essa — a nostro avviso — sia tuttora suscettibile del più alto e sicuro progresso.

Per quanto concerne poi il teatro fiorentino, diremo che alla sua diffusione ostano innanzi tutto ragioni intrinseche, che ne restringono singolarmente le portate e la diffusione.

Nè è una riprova l'opera di *Augusto Novelli* (1)

---

(1) Nato a Firenze nel 1870. Per notizie biografiche e bibliografiche vedi l'edizione del suo teatro italiano e fiorentino, pubblicato dal Nerbini - Firenze. Ecco l'elenco dei suoi lavori più importanti: *Un campagnolo ai bagni* (87) *Amori sui tetti* (90) *Deputato per forza* (90) *La vergine del Lippi* (91 *Per il codice* (92) *I Mantegna* (94) *Linea Viareggio Roma* (95 *Lo sfacelo* (96) *Una scossa ondulatoria* (95) *La macchina Casimir* (98) *Dopo* (98) *Il peccato* (99) *I morti* (900) *La chiocciola* (901) *La signorina della 4. pagina* (905) *Vecchi eroi* (906) *E chi vive si da pace.* (1920) In fiorentino *Il morticino* - *Purgatorio inferno e paradiso* (904) *L'acqua cheta* (908) *Acqua passata* (908) *L'ascensione* (909) *La bestia nera* (909) *Ave Maria* (909) *Così faceva mio nonno* (910) *La cupola* (911) *Gallina vecchia* (912) *Pollo freddo* (1913) *Canapone* (1914).

Da Consultare L. Filippi: Il teatro fiorentino (Da *Il Morticino* a *La Cupola)* in Rivista teatrale italiana — a. 1915 fasc. 2 e 3 vol. 18.

il quale, se volle darci un teatro puramente e *caratteristicamente* locale, dovè andare a prendere nel popolo i suoi personaggi, senza nemmeno la risorsa, concessa al Gallina, di poter allargare alle altre classi sociali la sua sfera d'osservazione. Così egli, nonostante la fertilità d'immaginazione che gli è propria, fa sentire nei suoi ultimi lavori lo sforzo, non sempre riuscito, di non ripetersi, negli argomenti, negli ambienti e nei tipi.

A. Novelli

L'acqua cheta, la sua prima commedia in vernacolo, che ai suoi tempi destò furori, riesaminata oggi alla luce serena della critica, appare quale essa è; un seguito arguto e bonario di scenette della vita intima, senza ricerca di tipi profondi e pretese di morale.

Ulisse, fiaccheraio e *Rosa*, hanno due figlie : *Anita* ed *Ida* : la prima carattere leale e sincero, ama riamata *Cecco* falegname, ma non può sposarlo per l'opposizione della madre : la seconda, considerata da tutti per una monachella, fila nascostamente con un vagheggino loro pensionante, e starebbe per prendere il volo con lui, se Cecco non afferasse i piccioncini in tempo, riconducendoli sotto il tetto familiare ed ottenendo in premio la mano di Anita. Ognun vede come la trama sia esile e la osservazione superficiale : tanto più notevole è perciò l'esser riusciti ad imporre questi tre atti per la sola vivacità del dialogo e la limpiditá della parlata. *Casa mia* ! rappresenta già un passo innanzi : l'intreccio si presenta meglio organico e robusto, l'azione più sciolta e pittoresca.

Un giovane macellaio parte da Firenze accompagnato dai voti e dai danari del padre per darsi ad una vita nuova : in realtà per seguire una orizzontale ; ma come il figliuol prodigo deve tornare in breve alla casa paterna, spennacchiato e dimesso. Nella commedia é finemente satireggiata la smania incomposta di elevarsi sulla propria condizione, quando si ha il cervello vuoto e punto voglia di lavorare. *Ave Maria* tratta di un vecchio violinista che da molti anni ha tolto in casa con sè la vecchia amica ed una figliuola di lei alla quale fa da padre ed è di aiuto nella lotta che questa deve sostenere con la madre per sposare l'eletto del suo cuore. Il tono flebile e patetico su cui è impostata la commedia non è il più appropriato all'ingegno del Novelli, onde gustiamo assai meglio

L'ascensione, a malgrado della mancanza quasi assoluta di intreccio (si tratta di una ripicca fra innamorati, che finisce naturalmente con un buon matrimonio) ma ove la fantasia del poeta ha campo di sbrigliarsi nel vasto quadro di una piazza fiorentina, cumulando bisticci ed episodi del più sano umorismo, e richiamandoci alla mente — per la festività della pittura d'ambiente, — *Le baruffe chiozzotte* e *El campielo*.

Sarebbe superfluo analizzare *Gallina vecchia*, *Acqua passata*, *Pollo freddo*, che contegono variamente contemperati i medesimi pregi ed i medesimi difetti del restante teatro in vernacolo, come poco varrebbe il richiamare *La Cupola*, un tentativo di abilità e non altro, nel far rivivere un episodio di antica vita fiorentina. A voler portare un giudizio complessivo sul valore di questo teatro, noi che al tempo del suo fiorire ne fummo tra i più sinceri e decisi sostenitori, c'è da rimanere oltremodo perplessi. Qualche osservazione, tuttavia, può esser fatta che valga ad intenderne meglio l'esatta portata.

In primo luogo, occorre rilevare un fatto, che non sarà sfuggito a chiunque ha familiare questo teatro: la monotonia dei tipi. Come il Gallina, il Novelli ha scritto per attori determinati, avendo in mente, quando concepiva, l'artista che avrebbe impersonato quel tal personaggio. Di quì l'innegabile uniformità di parecchie figure: il padre, uomo all'antica, severo, ma di cuor tenero, che fa il burbero a parole, ma si farebbe spaccar vivo per i figli (Andrea Niccoli): la madre, il cervello della casa, brontolona anch'essa, con una certa punta di sarcasmo; un cuor d'oro (Garibalda Niccoli): la ragazza, fidanzata o sposa di solito a qualcuno che ne fa delle sue, prima di tornare pentito all'ovile (la Checchi) oltre alle secondarie: il bècero, il giornalista e via discorrendo.

Questo ci dà ragione della maniera di procedere del Novelli nel comporre i suoi lavori. Costituiti questi archetipi principali e poco suscettibili di variazioni, non riesciva difficile ad un uomo, che al pari di lui conosce le risorse della tecnica e del dialogo, costruire intrecci più o meno vivi con l'aggiunta di figurine e macchiette secondarie, colte dalla realtà con sicurezza e sveltezza di tocco. L'impressione che ciascuno di questi intrecci, preso a sè, ci produce, in un

primo tempo può essere anche simpatica e richiamarci alla mente i più vispi quadretti di genere del Goldoni ; ad un esame più avveduto non tardiamo tuttavia ad accorgerci che l'arte dello scrittore non è andata gran che oltre la superficie dei suoi personaggi.

Di fronte all'opera di teatro noi siamo ordinariamente nella condizione di ragazzi che abbiano tra mani un fantoccio ; non si contentano essi delle apparenze, ma sono ossessionati dall'idea di conoscere *quello che c'è nell'interno.*

Così noi proviamo il bisogno istintivo di afferrare intimamente l'anima del personaggio, in modo che nulla del suo *io* interiore ci resti ignoto : e se esso non si presta di buona grazia a rivelarcisi per intero, noi lo frantumiamo come fa il ragazzo dei suoi balocchi.

Questo sia detto per le figure : quanto all'azione rappresentata, è appena necessario far notare ch'essa è di regola l'illustrazione di un proverbio popolare : il che vuol dire il trionfo di un luogo comune. Non quindi contrasti drammatici, o analisi psicologiche condotte con rigore di metodo, ma favolette improvvisate alla buona, per lo scopo della dimostrazione.

Per questo, e come serietà di contenuto e come significato morale, l'arte del Novelli non raggiunge se non di rado l'efficacia del Gallina. E ciò a prescindere dalle differenze sostanziali di temperamento tra i due scrittori, le quali riproducono le diversità di carattere esistenti tra il veneziano e il fiorentino. Nel Novelli l'ironia, anzi il sarcasmo, predomina sul sentimento ; non ch'egli sia un pessimista in senso assoluto, ma perch'egli vede il mondo con occhi diffidenti. L'arguzia brillante e la tendenza ragionatrice e calcolatrice proprie degli abitanti le rive dell'Arno danno alle cose del Novelli una impronta di freddezza, non disgiunta da un'aria di severa eleganza. Tali virtù caratteristiche fanno difetto, e *pour cause* al suo teatro italiano.

Non mette conto rilevare le sue argute farse in uno o più atti, che pure ebbero pregio, ai loro tempi, come tentativo di italianizzazione del *vaudeville ;* sarà sufficiente mentovare come opere di maggior lena i drammi *Per il codice*, che adombra la tesi della ricerca

della paternitá, *I Mantegna*, *Dopo*, *I morti*, *Vecchi eroi*, ed una commedia *La chiocciola*, che impostando con fine satira, prima d'ogni altro, il problema della burocrazia, ci convince come il fondo del suo talento sia prevalentemente comico.

Tra gli autori in fiorentino che calcarono le orme del Novelli, il solo provvisto di una sua propria personalità e dotato di una matura concezione artistica, è *Ferdinando Paolieri*. Poeta agreste di bella semplicità e di raro profumo, egli ha trovato la sua via nella pittura dei costumi del contado. *I' pateracchio* è da questo punto di vista una delle cose più fresche vive e graziose che abbia dato il moderno teatro vernacolo: meno felice *Chiù*, ove all'elemento descrittivo si innesta un intreccio drammatico un poco ingenuo e convenzionale. *Gli antidiluviani*, *La madonna di Giotto* (1914), sono studi di di carattere e d'ambiente di sicura efficacia che piacquero ed a ragione. (1)

F. Paolieri

Ma codesti tentativi sporadici, per quanto non privi di valore sono ben lungi dall'aver gettato le basi di un vero teatro fiorentino. L'opera di qualche scrittore riesce vana quando manca il substrato, l'*humus* fertile sul quale essa possa prendere radice.

Una constatazione analoga va fatta a proposito del *teatro milanese*, tenuto in vita dallo scomparso attore Eduardo Ferravilla, del *teatro piemontese*, (2) sfiorito prestissimo, e di quello *bolognese* (3) che non fu consolidato neppure dal concorso a bella posta istituito nel 1891, nè da speciali compagnie che si formarono a varie riprese sotto la direzione di Alfredo Testoni.

---

(1) Altro scrittore non volgare è: *A. Roster (Beco Sudicio* - 1910.

(2) Cfr *D. Orsi, Il teatro dialettale piemontese* Civelli - Milano e *Lo stesso*: *Eraldo Baretti e il teatro piemontese* - Ricordi Milano.

(3) Cfr. *G. C. Sarti - Il teatro dialettale bolognese* - Zanichelli - Bologna.

G. Monaldi e il teatro romano.

Recente è altresì l'esperimento di un teatro romano, dovuto alla personalità esuberante di un attore dalle grandi risorse, quale *Gastone Monaldi*. Artista versatile e dai mezzi poderosi, egli è riuscito là dove personalità anche eminenti, prima di lui, avevano fallito allo scopo. La sua costanza, il suo esempio: diremmo quasi, il suo apostolato, riescirono, in un certo momento, a raggruppare intorno alla sua compagnia alcuni autori dialettali non privi d'ingegno, e a dare l'impressione di un teatro *in fieri*. *Leone Ciprelli* coloritore sobrio ed efficace, ha dato due o tre lavori (1) che rivelano in lui qualità di drammaturgo, se non d'uomo di cultura. *Orazio Giustiniani* ha scritto con *Erba fumiaria* un gioiello di osservazione comica (e il popolo di Roma può fornir esca ricchissima ad un genere umoristico), *Giggi Pizzirani* (2) noto poeta vernacolo, si è fatto notare per qualche argomento ricco di arguzia, dote posseduta in qualità eminente da un altro poeta immaturamente scomparso: *Giggi Zanazzo*.

Abbastanza quotato è anche *Tommaso Smith*, autore di *Fiamme ar vento* e *Affaccete Nnunziata*, dalla sceneggiatura disinvolta e *Augusto Jandolo*, spirito elegante di ricercatore e di storico. (3)

Ma il fulcro del repertorio rimane pur sempre l'opera teatrale del Monaldi stesso, creatore fortunato di un genere detto della *mala vita*. Non è qui il caso di discutere se debba esso giudicarsi o meno alla stregua della morale e del costume. Quel che a noi preme di accertare si è se il Monaldi abbia fatto della vera arte.

G. Monaldi

E la risposta non può essere se non affermativa.

---

(1) I suoi lavori principali sono *Santo disonore*, *Anime perse*, *La parrocchietta*.

(2) Autore di *Case... case... case*.

(3) Scrisse per la scena italiana un *Goethe a Roma*, per quella dialettale un *Rugantino* ed altri lavori,

Le losche figure, il triste ambiente suscitati dall'autore, vivono una loro vita tragica e possente nelle scene dei suoi drammi, nei quali il truce senso realistico della pittura non esclude l'efficacia del fattore sentimentale o passionale. Una calda atmosfera di lirismo sembra, a tratti, purificare e sollevare tutto quel mondo lubrico od impuro di gente perduta, a farci intendere più addentro il pregio della vita civile ed ordinata. Il Monaldi conosce l'arte di cogliere dal vero i suoi personaggi, e non di rado rivela in essa un magistero ignoto a molti confratelli della scena regolare. (1)

Iniziò la sua carriera di autore con le scene ancor incerte di *A porta S. Lorenzo* ed *Er più de Trestevere*, ma in *Na serenata a ponte*, e *Nino er boja*, conquistava già la padronanza della tecnica e la sicurezza del disegno. Una emozione intensa, fatta di azioni più che di parole, accompagna e governa lo svolgersi del filo principale, preparando la catastrofe immancabile e fatale come nell'antica tragedia. Questo oscuro senso di fatalità, opprimente fino allo spasimo, domina particolarmente ne *La trappola*, il meglio organico fra i suoi drammi, e sinanco in *Nerone*, ove la frammentarietà dell'argomento è compensata dalla indimenticabile pittura di uno speciale ambiente dei bassifondi sociali, che per genialità di spunti e potenza rude di espressione ricorda il Gorki, mentre richiama l'Andreief per il senso oscuro di dilatazione simbolica che pervade questi campioni di una umanità inferiore.

I lavori del Monaldi contano certo fra i più significativi del teatro dialettale. L'autore avvertendo il pericolo della *maniera*, mostra in *Nerone* di voler orientare l'arte sua verso più vasti e luminosi orizzonti. La vita del popolo romano potrà offrire al suo ingegno un campo inesplorato per altre sicure conquiste.

---

(1) Cfr. *Gino Monaldi: Teatro dialettale* in Rassegna contemporanea a. 1910 fasc. 8, 9, 10 studio pregevole e ricco di buon senso. Gino Monaldi, padre di Gastone, è autore di un pregiato lavoro in vernacolo: *Er gendarme* con L. Chiarelli).

S. di Giacomo, E. Murolo. Il teatro Napoletano.

Il teatro napoletano vanta tradizioni remote quali nessun altro forse, fra i teatri della penisola. Per anima mentalità abitudini di vita, il popolo partenopeo si distingue da molti se non da tutti i suoi confratelli: appassionato, esuberante, superstizioso: socievole in modo estremo ed amante dello svago; fantastico e ricco di buon senso, indolente e fiero al tempo istesso: tale si è andato formando attraverso vicende storiche molteplici e caratteristiche. Il gusto dello *spettacolo* è in esso quasi un complemento della sua personalità.

Si intende pertanto come tuttora Napoli vanti proporzionalmente il maggior numero di teatri e teatrini di tutte le altre metropoli europee e come la sua maschera tradizionale di *Pulcinella* sia la più viva, la più resistente fra quelle nate sotto il cielo italico. Pulcinella è tutto Napoli: è — come scrive il Larroumet (1) — l'uomo del popolo, vivente la sua vita con l'ingrandimento del teatro: beffatore o beffato, amico delle maldicenze e degli scherzi; che si prende gioco di sè e degli altri: raramente ingannato, soprattutto da lui stesso. Tutta una letteratura si occupa delle origini e della vita di questa maschera celeberrima (2) che riassume in sè, fino quasi ai nostri giorni, le varie manifestazioni dell'ingegno drammatico e comico dei napoletani.

Discorde è la critica intorno alla sua nascita. Benedetto Croce la pone al finire del XVI° secolo e le dà per padrino l'attore Silvio Fiorillo. Il Lyonnet ritiene

---

(1) Prefaz. a *Pulcinella et C.* di H. Lyonnet - Paris - Ollendorff. 1910.

(2) Cfr tra i più importanti: *H. Lyonnet: Pulcinella et C.* op. cit. *B. Croce. Teatri di Napoli* secolo XV - XVII) Laterza - Bari 1916 - *S. di Giacomo: Cronaca del S. Carlino* (1738 - 86 *E. Scarpetta: Memorie* 1884 - Napoli - *E. Scarpetta: Da S. Carlino ai Fiorentini* Napoli 1900 B. *Croce - Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia* Roma Loescher 1899 - *M. Scherillo* La commedia dell'arte in Italia. Loescher - Roma 188 *M. Sand: Masques et bouffons* 2 v. Paris. Levy 1862 - *A. Dieterich - Pulcinella* - Leipzig Teubner 1897.

il tipo di Pulliciniello ancora più antico. Il Fiorillo non avrebbe fatto che trarlo dall'oblio. Quanto all'antichità del personaggio, ha ragione il Sand quando si riporta ai tipi romani delle Atellanae, denominati Macco e Bucco, di origine osca e dotati di qualità analoghe a quelle del moderno Pulcinella.

Comunque la tradizione continuata di questa maschera non va oltre il XVIII° secolo, e cioè oltre la fondazione del teatro San Carlino.

Questa baracca, di cui Salvatore di Giacomo ha tracciato la storia interessante, inizia la sua fortuna con l'attore Michele Tomeo intorno al 1750. Al primo San Carlino, chiuso nel 1769 per volere di re Ferdinando, successe il secondo in Piazza Castello. Quanto agli autori di questo periodo, la storia ricorda il nome di Francesco Cerlone, un impressionista, che gettava sulla scena, senza preparazione, ciò che l'aveva più colpito : un poeta a suo modo, punto raffinato, ma dotato di un brio singolare e comunicativo. Egli fu pel teatro napoletano quello che, su più vasta scala, fu Goldoni per la scena italiana ; l'autore cioè che portò l'ultimo colpo alla commedia dell'arte agonizzante. (1) Lorenzi, suo rivale, era un letterato e la sua opera é più italiana. Nelle sue commedie Cerlone lascia sempre a Pulcinella le scene a soggetto, che al talento di Vincenzo Cammarano spettava di riempire. La famiglia Cammarano assume nell'ottocento la tradizione della maschera pulcinellesca. Il vecchio Giancola (Vincenzo), attore ed autore, lascia il posto al figlio Filippo : indi alla tribù dei Cammarano tiene dietro quella dei Petito.

L'organizzazione della compagnia si fa più complessa : ogni artista ha l'obbligo di sostenere un carattere. Pasquale Altavilla è l'autore favorito di questa epoca : le sue commedie rispecchiano l'attualità colta nel vivo, come in un caleidescopio potente. Giacomo Marulli e Antonio Petito si dividono con lui il favore del pubblico, contribuendo anch'essi a trasformare la maschera di Pulcinella e a ringiovanirne il carattere. Al tipo buffonesco e grossolano, sostituiscono un Pulcinella buon marito, operaio one-

(1) Cfr. H. Lyonnet - op. cit. *passim*.

sto, generoso, uomo di buon cuore, osservatore ed arguto. Da ultimo, demolito il San Carlino, Pulcinella emigra al *Nuovo* con Giuseppe De Martino. Il repertorio rimane pur sempre quello antico con qualche variazione.

La maschera vi è di frequente abolita: le intenta una guerra mortale l'attore Scarpetta con la creazione della sua macchietta di Sciosciammocca, incastrata nelle inconcludenti riduzioni di farse, per lo più francesi, delle quali forma il suo repertorio. Esclusa quindi codesta derivazione del teatro napoletano la manifestazione dei costumi, dell'anima, della vita partenopea avrebbe languito con i tardi e sbiaditi epigoni della letteratura pulcinellesca, se sul finire del secolo decorso un rinnovamento di studi e di ideali nella gioventù napoletana non avesse condotto alla fioritura di un nuovo e ben diverso teatro che vanta ora nel Di Giacomo, nel Bracco, nel Murolo, nel Russo, nel Bovio, nel Petriccione, nel Cognetti, le sue più salde colonne.

Dal repertorio pseudo-pulcinellesco di farse scucite, reggenti quale più quale meno sopra un artificio palese o sopra il virtuosismo funambulesco di un interprete, all'alta drammaticità di *Assunta Spina* o di *Uocchie cunzacrate*, la differenza è oltre che di forma, di contenuto, sì da legittimare il dubbio che, meglio di *poeti dialettali*, possa parlarsi a proposito di costoro, di *poeti in dialetto*. La diversità c'è e notevole.

Benedetto Croce, nel suo studio sul Di Giacomo, esclude la realtà d'una poesia " dialettale „ e nega che si possa delimitare *a priori* il campo di pensieri ad essa proprio. In sostanza, egli non ammette un *genere* dialettale e si rifiuta di considerare in gruppo i poeti dialettali, escludendo per conseguenza l'indagine se un poeta che scrive in dialetto abbia o non abbia esattamente riprodotto le condizioni sociali, i costumi, la psiche, il linguaggio di un dato popolo. Ma come egli non può negare che esistano in fatto dei poeti dialettali — e lo nota anche il Gaeta nel suo saggio sul Di Giacomo — non saprebbe negare al critico il diritto di esaminare i caratteri che essi hanno in comune, la loro maniera artistica particolare, in rapporto con quella di scrittori che non si sono ser-

viti del dialetto. Se è vero dunque, in linea di principio, che il poeta " dialettale „ non fa che esprimere sè stesso in una forma meglio che in un'altra e pertanto andrebbe confuso con coloro che si sono serviti come mezzo d'espressione della lingua letteraria, non è men vero che un legame d'origine, di affinità letteraria, di ispirazione comune lega tutti gli scrittori di un medesimo gruppo etnico, sia pure il " preconcetto inerente al vernacolo medesimo „.

Da un tal punto di vista invero, emerge la convenienza di esaminare la manifestazione artistica dialettale nel suo complesso, pur facendo la debita parte alla espressione personale di ciascun artista, considerata in senso assoluto.

* * *

S. Di Giacomo

Sappiamo bene che parlare oggi di un teatro napoletano è parlare di *Salvatore Di Giacomo.* So bene che abbiamo in lui un purissimo e nobile poeta del quale non solo Napoli, ma l'Italia deve andar fiera. Sappiamo bene che in lui culmina non già l'arte particolare di un determinato paese o di un determinato popolo, ma l'Arte suprema che non ha patria e che parla il linguaggio della umanità intera. Egli non ha dovuto faticar troppo, invero, a spezzare i legami che potevano avvincere la sua arte con quella meschina cosa che era il teatro napoletano dei suoi tempi, oscillante tra i drammi da arena e le farse voltate da altra lingua. Il suo spontaneo temperamento di poeta che aveva trovato semplicemente nel dialetto natio la maniera più efficace di esprimere un mondo interamente suo, non fece se non prolungare nel campo drammatico la sua personalità di scrittore: napoletana di forma, universale di concetto. Rappresentate *Assunta Spina* e *Mese mariano* in italiano, e voi, salva l'incoerenza pregiudiziale della parlata, non toglierete gran che al loro significato artistico. Quale differenza fareste tra *Don Pietro Caruso* di Bracco, nato in lingua, e pur così napoletano di concezione, e questi lavori del Di Giacomo rivestiti dal dialetto?

E qui ci troviamo di bel nuovo ricondotti a quello che è problema fondamentale pel teatro nostro; il

tarlo nascosto che insensibilmente ne rode le energie, imponendo a chiunque scrive il tormentoso dilemma: o essere scrittore regionale o morire. Già un critico acuto, il Belloncì, aveva osservato come per teatro dialettale non debba intendersi solo quello scritto in dialetto, ma anche l'altro, pensato in dialetto, nato cioè dalla intuizione di contrasti umani universali, nelle umili creature della provincia e del paese.

In codesto teatro " bisogna cercare e mostrare la continuazione della nostra scuola italiana incominciata dalla commedia dell'Arte, dal Macchiavelli e dall'Aretino, e condotta sino alla pienezza da Carlo Goldoni „

Del perchè l'Italia non sia stata peranco capace di creare una forma drammatica sua propria, ma sia costretta a vivere di imitazioni straniere, realizzando la compiutezza del proprio spirito ed attingendo il sommo della propria arte sol nelle opere di ispirazione regionale, abbiamo già discorso a suo tempo.

Nè val quì distinguere, come abbiamo accennato tra opere di semplice intonazione regionale ed opere scritte interamente in varnacolo.

In quest'ultimo caso, al poeta incombe più vivo il pericolo del pregiudizio dialettale: quella specie di tradizione stereotipata a formar la quale concorre più che altro la letteratura da strapazzo, che rappresenta l'anima, i costumi di un determinato popolo, con caratteri invariabilmente costanti, costituendo per dir così un tema a rime obbligate per il povero scrittore, incapace di scuotersi di dosso questa fastidiosa camicia di Nesso.

A tale pregiudizio, proprio degli ingegni mediocri, dobbiamo attribuire la irrimediabile povertà di ispirazione, la monotonia di temi, la convenzionalità dei caratteri che infestano attualmente il teatro in vernacolo e che gli alienano le simpatie di tutti gli spiriti coltivati. Primo fra tutti quello che il teatro vernacolo debba rispecchiare soltanto le creature umili del popolo, mentre l'anima regionale ed il suo dialetto investono si può dir tutto intero il corpo sociale. Altro pregiudizio è quello di voler considerare l'arte dialettale come minore ancella di quella

togata in lingua, anche per la sua più ristretta virtù di diffusione.

Ma il fatto ci prova che quando dal seno del popolo sorga un poeta che, senza preoccuparsi degli stampi, metta sulla scena creature tratte dalla vera vita e rivissute nel travaglio dell'arte, che le antitesi tra il piacere e il dovere, tra la legge e la licenza, abbandonate dal teatro in lingua per seguire una vana lustra di intrighi, esprima nella loro immanente tragicità, allora comprendiamo come il teatro dialettale possa assurgere fra noi al più alto grado di profondità e di intimità umana, possa gareggiare per potenza con la più celebrata espressione della tragedia, che è la greca.

* * *

Abbiamo più volte fatto il nome di *Assunta Spina*. Tempo è di occuparci un poco del suo autore, il poeta malioso di *O Funneco verde* e di *A S. Francisco*. (1) Nella poesia Di Giacomiana è in germe tutta la sua eccezionale potenza drammatica. Che altro sono se non commedia vivente quelle descrizioni sinteticamente colorite del *basso* napoletano e relativo marciapiede, sorpresi con un senso di giocondità così intima e satirica, da richiamarvi le più incisive poesie del Belli o di *Giovannin Bongée?* E che

---

(1) Nato a Napoli nel 1862. Dopo gli studi liceali s'iscrisse alla facoltà di medicina, ma l'abbandonò per la carriera delle biblioteche. E' ora alla Lucchesiana, sezione autonoma della Nazionale di Napoli. Giornalista, fece parte del *Pungolo*, del *Corriere del Mattino* e del *Corriere di Napoli*. La sua fama, diffusa specialmente dalle canzoni piedigrottesche, ricevè la sua consacrazione trionfale con la pubblicazione delle Poesie complete, fatta dal Croce nel 1907. (Napoli, Ricciardi). Vi si trovano i Sonetti. *O Funneco verde*, *O Munasterio*, *Zi Munacella*, le Canzoni, *A S. Francisco*, *Ariette e Sunette*. Cinque o sei raccolte di novelle furono pubblicate da vari editori : *Minuetto settecentesco*, *Nennella Mattinate napoletane*, *Rosa Bellavista*, *Pipa e boccale*, *Nella vita*. Ai suoi lavori drammatici. riuniti nel volume edito dal Carabba nel 1910 sono da aggiungere : *Settecento* (intermezzo giocoso) e vari libretti quali *La fiera*, *L'Abate*, *Rosanna rapita*. Alcuni lavori di erudizione citammo ; altri sono : *Celebrità napoletane* (Trani - Vecchi 1906) *La prostituzione in Napoli* (1899) *Il quarantotto* (1903) *Domenico Morelli* (1905) *Napoli* (1907 e 1909)

Da Consultare, *F. Gaeta*, *S. Di Giacomo* - Firenze - Quattrini 1911 *V. Pica All'Avanguardia*. Napoli - Pierro 1890. *D. Oliva. Note di uno spettatore* op. cit. *G. De Frenzi. Il teatro dialettale napoletano*. La lettura - luglio 1910 - *B. Croce. La letteratura della nuova Italia* op. cit. *G. A. Borgese Il teatro di S. d. G.* La Stampa - 25 aprile 1909. - *G. Petraccone : S. D. Giacomo* in Secolo XX a. 1911 n. 9. sett.

altro se non dramma umano, eterno, spoglio da ogni retorica e vernice letteraria sono quei sette monumentali sonetti *A. S. Francisco*, cui la veste teatrale non riesce a conferire maggior vigoria di contrasti e vivacità di espressione? Cade qui in acconcio osservare che quasi tutto il teatro del Di Giacomo è derivato da novelle e poemetti dello stesso autore, per il che al Gaeta piace istituire tre diversi casi: il primo, di un lavoro antecedente perfetto, al quale la riduzione è indiscutibilmente inferiore; il secondo, di un lavoro originario suscettibile d'esser migliorato sulla scena; il terzo di un lavoro precedente incompleto, cui la realizzazione scenica dà la vera espresssione. Esaminiamo un poco il teatro del nostro autore, sulla scorta di questa distinzione.

O voto, scritto in collaborazione col Cognetti, non è una commedia da disprezzarsi tanto, come mostra il Gaeta. Insieme ad una ossatura drammatica delle più solide, vi riscontriamo uno studio di caratteri accurato, ed un senso di emozione che si comunica naturalmente allo spettatore. *'On Vito o tintore*, afflitto da malattia gravissima, ha fatto voto alla Madonna di salvare dal peccato una donna perduta, sposandola, e trova in *Rosa Bellavista* la ragazza che fa per lui. Ma *donna Amalia*, la sua amante, si oppone con tutte le sue forze a tale proposito, e tanto lotta che riesce a piegare il debole Vito alla sua volontà. Rosa Bellavista avrà fatto un bel sogno, nient'altro: e sono anch'io qui di avviso che codesta figura di prostituta rassegnata e sentimentale sente di falso e di melodrammatico. Ma quale vita potente non ha il tipo di Amalia? E come, pur nelle brusche transizioni, Don Vito rivela la sua anima debole, ammalata nella volontà più che nel corpo! Ammirabile poi la pittura d'ambiente, il *coro*, in cui vediamo riflesse le passioni e le vicende dei personaggi principali.

Un breve cenno merita pure il notissimo: *A S. Francisco*, questo breve e truce episodio di sangue, in cui il *fatto di cronaca* si spoglia di tutto ciò che può apparire contingente ed accidentale per assurgere al valore di alta ed umana tragedia. Il colpo di coltello col quale il marito offeso raggiunge fin nel fondo del buio carcere l'amante della moglie già da lui stesso punita: circonfuso com'è da una così sobria e sug-

gestiva luce di presentimento, assume l'aspetto della fatalità vendicatrice, quella che nei celebri sonetti si esprime in questi versi indimenticabili:

— Tu siente?,.. Siente... Mme, ngannava! 'A n'anno!
E,.. saie cu chi?... — Cu... chi... — Mo no'ò ssaie cchiù?.,..
St'amico... nun 'o saie?.,. — Chi?... — Chi?.., Sì, tu! —

Il dramma non poteva gareggiare col poema in intensità ed in stringatezza: tutta la parte episodica, cioè la presentazione dei camorristi, senza essere assolutamente fuori di posto, non sembra fusa col medesimo bronzo del restante dell'opera.

Altro è il caso del *Mese mariano*, ove la pittura d'ambiente dell'ospizio dei poveri, è legata così intimamente alla dolorosa vicenda di Carmela Battinelli, la povera madre infelice, che non si saprebbe concepirla da essa disgiunta.

Quando questo atto così emozionante, così vivo, così completo, vide la luce, non vi fu chi non riconoscesse che il teatro in genere acquistava in esso un piccolo capolavoro. Non più drammi truci della malavita, fatti di sangue o di strazio incomposto, ma la contemplazione serena di un momento psicologico fuggitivo, fissato dall'artista con una tale potenza di virtù emotiva da scuoterci fino alle più intime fibre. Gli è che la dolce illusione della povera donna, il cui figlio è morto, e cui niuno osa dirlo, della povera madre che crede vedere la sua creatura nella teoria di fanciulli che passa oltre il cancello, e paga di questa illusione della sua anima se ne torna ignara alla sua misera vita di stenti, è sentimento di umanità talmente alta e suggestiva, di poesia talmente pura e solenne, da afferrarci alla gola per una emozione indicibile e da annullare in noi ogni facoltà di critica.

Carm. Sta llà?... Sta llà mmiezo?... Scusate... Faciteme vedè! Addo' sta?... Peppenè?... (*I bambini spariscono*).

La suora Ssst! Silenzio! E' passato...

Carm. E' passato!? E addo steva?... Io nun l'aggio visto!

La suora Oh, come! Là... in prima fila.,.

Carm. Nun l'aggio visto! Matalè, tu ll'è visto?
Matal. Sì... mm'è paruto... Teneva nu buchè mmano....
Don Genn. E isso era!...
Carm. E dint' a chiesa nun ce posso ì?
La suora. Non è permesso...

. . . .

Carm. Comme vulite vuie... Signò, avite visto? 'On Gennà? Avite 'ntiso? Me n'aggia ì.
Don Genn. Embè... E che fa? Mè, Carmè, serve pe ce vedè n'ata vota... Ubberisce a suora madre...
Carm. E nun fa niente, va! Jammuncenne... Ma! talè, jammuncenne... Saranno 'e peccate ch'aggio fatto suora ma'! Faciteme vasà sta mano... Só 'e peccate, 'e peccate!

Come scrive il Gaeta, quì la lusinga alla curiosità e la poesia pittorica o scultoria si combinano e s'infiammano in un terzo termine ch'è, si badi, la stessa sostanza dell'arte: la gioia nella cosa rappresentata. Nell'opera del Di Giacomo l'azione è liricitá, come la liricità è azione.

E giungiamo così ad *Assunta Spina*, la maggiore vetta sin qui raggiunta dal poeta, un dramma che nel breve volgere di due atti rapidi, serrati, contiene più elementi di bellezza e di pensiero che non una dozzina almeno di lavori dai più celebri autori moderni.

Anch'essa trae la sua origine da una scarna novella: *Rosa Bellavista:* ma quì la fantasia del poeta ha ripensato il soggetto, lo ha riplamsato, ne ha fatto una cosa nuova ed omogenea. Dei due atti, il primo ha l'apparenza puramente episodica, una visione di folla, un quadro di colore: siamo nel cortile dei tribunali a Napoli, e nessun luogo si presterebbe meglio a fornirci l'aspetto compiuto di quel popolo nei suoi vari elementi.

Frammezzo ai cicalecci delle comari, alle beghe dei legulei e al fluttuar del pubblico affannato, dipinti con tocchi sobri e magistrali, come il Di Giacomo sa fare, noi facciamo la conoscenza di Assunta Spina, la bella stiratrice che fu sfregiata dal geloso amante, il beccaio Michele Boccadifuoco, del quale deve discutersi il processo. La donna che ha il cuore tenero, volubile " e sempre quà e là presto a voltare ": si è incontrata con un uomo che non tollera offese al

suo amore e che le taglia la faccia. Ma capita poi che la donna volubile si appassioni sul serio di un uomo volubile e soffra nel vedersi trascurata e si attacchi a lui con l'energia della disperazione: vi sono dei compensi. E non sapendo ella stessa vendicarsi di colui che l'ebbe, lusingandola di poter trattenere a Napoli il suo Michele condannato, ha l'idea di aizzare contro il nuovo, l'ira del vecchio amante uscito di prigione: nasce così impreveduta, brutale, la tragedia: che siamo noi se non misere festuche trascinate dalla bufera?

E nella notte chiara e dolce di Natale, col suono delle cornamuse lontane e il pensiero calmo del focolare, l'anima nostra rimane attanagliata al corpo del morto con la sua pozza di sangue vermiglio, insieme all'agente di pubblica sicurezza abruzzese e giovinetto che trema membro a membro dall'angoscia e dal terrore, in un quadro di una potenza artistica che ha del prodigioso. Verismo? Ma tutti gli elementi che quì, a prima vista, potrebbero apparire realistici sono in effetto il resultato di una elaborazione sentimentale o meglio ancora, intellettuale, dalla quale escono per dir così spiritualizzati e come impregnati da quella sottile fragranza che accompagna le manifestazioni dell'anima. E' la franca onestà di Giovanni Verga spogliata della sua rudezza pessimistica e vestita di una nostalgia sconsolata di bene, vaporizzata in una nube di dolore mistico e quasi trascendentale.

Assunta Spina che si accusa del delitto commesso da Michele, ma da lei istigato, è la nobilitazione del gesto brutale che uccide: anche il fatto di sangue trova così la sua bellezza, la sua necessità intima e fatale. Se non è questa arte classica, quale sarà mai?

La vita di questi personaggi si svolge libera ed intera nel dramma, non asservita a necessità di *situazione* o di effetto: muove dalla realtà, ch'essi hanno intorno, per ascendere ad una forma nella quale essa si manifesti organica. Non guardate all'argomento: una storia banale e semplice di gelosia e d'amore, di odio e di vendetta, ma di questa umanità media si intessono appunto le trame del sentimento universale, si valgono i grandi artisti per comporre i loro capolavori.

* * *

Al confronto di *Assunta Spina. Quand l'amour meurt* appare una cosa fredda e stentata; una situazione melodrammatica appena sostenuta dalla bellezza della forma, marmorea sempre e intessuta di cose più che di parole: quella forma che è scioccamente chiamata drammatica, laddove non è altro che la forma che prende la vita quando si fa arte e diviene sintesi. verità. musica. Tre caratteristiche riscontra il Gaeta nell'arte digiacomiana: l'essenzialità, la sapiente povertà, la musicalità straordinaria.

Noi abbiamo già veduto come ad esse dovrebbe aggiungersene per lo meno una quarta: la passionalità non napoletana, ma umana. Guardate la sua donna: sia essa innamorata. sia essa madre, ama sempre od odia. con una energia istintiva, come un essere cui il sangue generoso abbrucia nelle vene e concede arditezze ignote.

I suoi uomini non preoccupa turbamento d'altra natura che non sia la passione, la conquista. Difetto di visuale, forse? Diamo tempo al Di Giacomo: con la potenza prodigiosa di espressione che gli è propria egli non ha che ad allargare un poco il campo della sua osservazione per far risuonare ai nostri orecchi altre note della molteplice lira della vita.

Ma è tempo di occuparci di altri che sulle orme di lui hanno saputo farsi del dialetto uno strumento preciso e delicato per esprimere scenicamente il loro mondo interiore.

E. Murolo.

Lo scrittore che fra i giovani fioriti nell'ultimo decennio. più si avvicina al maestro, è fuor di dubbio *Ernesto Murolo* (1).

Non che egli rinunzi alla sua personalità particolare. Personalità tenue e delicata, che si distingue fra tutte per una sua particolare dolcezza di sentimento. la quale va oltre le mere apparenze: per una concentrazione appassionata e melanconica che sembra confondersi col ritmo stesso del cuore di Napoli.

(1) Cfr. *Melitta*: *E. Murolo e il teatro napoletano* in Rivista di Roma 1912, Vol. II. n. 9 e 10.

Piccole gioie e piccoli dolori, ombre fugaci che appannano un istante il terso specchio dell'anima, nostalgie dolenti cullate dal ritmo magico dell'onda e sospiri e singhiozzi discreti: tutto un mondo espresso in sordina da un poeta intenerito che non conosce i grandi voli, ma ama assaporare in silenzio la soavità sconsolata delle sue sensazioni squisite. Vedete *Addio mia bella Napoli...*: un atto di colore e di sentimentalità: uno spunto lieve come fiocco di nube che passi sul cielo, eppure un'opera d'arte e di vita. Quella bionda americana innamorata di Napoli, che sente fondere il gelo del suo cuore all'accento appassionato del giovane bruno figlio di Partenope, e che richiamata dalla ferrea necessità del ritorno, parte, l'anima straziata, per non ritornare forse mai più; non rievoca forse il bel sogno d'amore che tutti un poco, inconsciamente vivemmo e vedemmo cadere come tenero arbusto schiantato dalla bufera?

Carlo e Mary, singhiozzanti invano sulla balaustra della villa, al cospetto del mare ondivago, l'inesorabilità della loro triste separazione, ci richiamano alla mente l'indimenticabile scena di *Amanti*; rinnovano anch'essi una situazione frusta e convenzionale col loro accento di sincerità così liricamente commossa.

Sfumature, siamo d'accordo. Così in *Signorine*, una pittura fresca, delicata, piena di verità e di colore, ove incontriamo tre o quattro tipi di fanciulle odierne, napoletane nell'apparenza; in realtà, di tutti i paesi: questa civettuola, ma abile nell'accalappiare il *marito*, quest'altra tenera, appassionata, usa a concedere senza riflessione, quest'altra ancora romantica e sdilinquentesi in mille fantasie e ghiribizzi: e accanto a loro una galleria di *giuvenotti* non meno studiati dal vero, da uno che li conosce a fondo, e situazioni che vi fanno pensare a quel gioiello ch'è *L'amore che passa* dei fratelli Quintero: non merita forse un poco, il Murolo, il nome del Quintero italiano?

Egli si è, per dir così, specializzato nella pittura di uno speciale ambiente: quello della mezza borghesia napoletana, che pur tentando di sollevarsi al tenore di vita delle classi più elevate, conserva traccie indelebili delle sue abitudini plebee. E' una fonte di ridicolo, cioè di commedia eterna, alla quale il Murolo

attinge discretamente, con garbo signorile, da quel poeta ch'egli è indiscutibilmente.

Ma due lavori stanno ad attestare in lui il possesso di più larghe e salde doti di drammaturgo: *O Giovannino o la morte* e *Se dice*... La favola del primo è tratta da una concisa e ferma novella di Matilde Serao.

Chi non rammenta la povera fanciulla dolente che avendo posto in *Giovannino* tutte le sue speranze, dopo essersi illusa nella condiscendenza della matrigna al loro matrimonio, deve convincersi coi suoi occhi, come la libidinosa e danarosa femmina abbia saputo attrarre alle sue voglie l'astuto fidanzato, e finisce nel pozzo domestico la sua breve vita travagliata?

Se dice lumeggia drammaticamente i tristi effetti del pettegolezzo, flagella la delittuosa manìa di sparlare di tutto e di tutti, animando creature ricche di una vita passionale intensa ed inquadrandole in ambienti dei più caratteristici e riusciti. Lavoro ineguale, in cui non tutte le parti sono alla medesima altezza, ma che attesta lo sforzo di questo artista giovane e cosciente per ascendere verso una meta artistica sempre più alta e nobile.

Trascuro perciò di ricordare *Anema bella* ed altri brevi componimenti che segnano le tappe della sua liberazione da elementi meramente regionalistici per attingere il fondo umano della verità. Temperamento meno robusto ed equilibrato del Di Giacomo, egli ha tuttavia saputo crearsi una personalità sua spiccata e destare le più legittime speranze pel suo avvenire artistico.

Affine a lui per temperamento è *Carlo Netti*, giovanile ma sicura tempra di scrittore, il quale in *Storia vecchia*, *Sta vita nuosta!* e *Viva il re!* ha dimostrato di possedere felici doti di osservatore, e ricca vena di sentimento. *Edoardo Pignalosa* è autore di *'E 'mmale lengue*, *Pezziente sagliute*, *Stanze in famiglia*, quadri viventi dell'inesauribile popolo napoletano, soffusi di poesia.

Dalla schiera dei *canzonisti* è altresì uscito *Libero Bovio*, intelligenza seria e perspicua se bene poco feconda. Il teatro gli deve scene improntate ad un sano e vigoroso concetto dell'arte.

In *Diego Petriccione* predomina invece la vena comica, la cui facilità va tuttavia a scapito della serietà di intendimenti artistici. *O' quatto 'e maggio*, *Cuofane saglie e cuofane scegne*, *Pulcinella*, considerano aspetti meramente superficiali del costume e della psiche napoletana, riprodotti con mezzi scenici sovente ingenui o rudimentali. Le due prime commedie tratteggiano la figura di un individuo uso a vivere di espedienti, non sempre onesti, il quale tenta di far dimenticare con la sua improntitudine le audacie dei suoi intrighi da lestofante. Quando come in *Gente e' core* e *Chiachiello* il Pietriccione tenta di sollevarsi al drammatico, dà nel trito e nel convenzionale. Un altro fine e caustico temperamento di umorista è *Rocco Galdieri*, (Rambaldo) mente chiara e lucida, vena ricca di poeta. Egli potrebbe, se volesse, dar molto di sè alla scena napoletana, come del resto *Enzo Petraccone* e *W. Borg*, che ha legato al teatro dialettale una pregevole *Furastera*.

E, recentemente, vedemmo passare dalla poesia e dal libro al teatro, un altro di quegli scrittori geniali e poderosi di cui Napoli non è avara: *Luigi Russo*. La sua *Luciella Catena* (1920), dramma di amore e di morte, vissuto con una intensità di espressione non comune, se non fosse venuto dopo *Assunta Spina* meriterebbe una più larga e ammirativa menzione. Dal felice avvento del Russo sulla scena potrà il teatro in napoletano ricevere incremento e decoro.

Accenneremo da ultimo al contributo portato a questo teatro, in via eccezionale, da scrittori celebratissimi quali *Roberto Bracco* e *Matilde Serao*.

Il geniale autore nostro, tentando recentemente e con successo le scene dialettali, ha scritto in *Uocchie cunzacrate* un autentico piccolo capolavoro. Pubblici e critica rimasero scossi ed ammirati dalla ricchezza di emozione psichica e di colorito locale che sono profusi nell'atto unico, cui l'attualità dell'argomento (la guerra!) nulla toglie del suo vigore artistico e del suo senso umano profondo.

L. Capuana - N. Martoglio - L. Pirandello ecc. - Il teatro siciliano.

Nel periodo di crisi attaversato attualmente dalla scena dialettale, il teatro siciliano appare il più dotato, forse, di vita. pel fatto che tre o quattro compagnie drammatiche, percorrono l'Italia con un repertorio abbastanza vasto e variato. (1)

Catania è la culla di questa produzione drammatica.

La città dell'Etna, e per la sua posizione geografica e per le sue tradizioni artistiche e per la natura dei suoi abitanti, meglio di ogni altra si prestava a diventare un centro di cultura intellettuale.

In Catania ebbero culla Giovanni Verga, Luigi Capuana, Federico de Roberto, la triade famosa che nel romanzo e nel teatro ha costituito la prima avanguardia del rinnovamento artistico italiano; in Catania ebbe i natali Mario Rapisardi, poeta che per un tempo parve persino oscurare la fama di Giosue Carducci.

I primi tentativi seri ed organici di teatro in siciliano risalgono tuttavia al 1903, e sono dovuti all'entusiasmo indefettibile di Giovanni Martoglio, poeta catanese di chiara fama, i cui *Centona* meriterebbero di essere più largamente conosciuti ed apprezzati. (2)

I bozzetti di Giovanni Verga, sebbene scritti in lingua, contenevano di già i germi del futuro teatro. I primi modelli furono dati tuttavia dal Martoglio con *Nica* e *San Giovanni decollato*, e dal Capuana con *Malia*.

Quest'ultimo, assai scettico, da principio, intorno alle sorti dell'iniziativa, ebbe ad assecondarla subito poi con l'autorità del suo nome e la bontâ intrinseca dell'opera sua.

---

(1) Vedi sull'argomento: V. *Russo Aiello*: *Tragedia e scena dialettale* Reber Palermo.

(2) Tentativi sporadici non erano mancati prima di lui: Salvatore Rizzotto, ad esempio, affida ancora il proprio nome a *I Mafiosi* e *Ozio e lavoro*, drammi robusti, se bene ispirati alla vecchia maniera.

Della natura artistica e dell'opera di Luigi Capuana abbiamo detto a suo tempo, mostrando la parte che essa ebbe nella evoluzione del teatro italiano. Come avvenne egli mai che l'autore di *Giacinta*, dopo il primo saggio in lingua avesse a rivolgere quasi per intero la sua attività drammatica alla scena dialettale? Ce ne dà ragione egli stesso nella prefazione del suo *Teatro siciliano*. (1) " Io credo. — egli scrive — che bisogna passare pei teatri dialettali se si vuole arrivare al teatro nazionale. Risponderanno che noi non vogliamo tener conto del livellamento delle classi medie, ridotte ormai non più italiane, francesi, inglesi, tedesche ma europee. Non è vero.

L. Capuana

Il livellamento è più apparente che reale, più esteriore che interiore, più negli abiti, nei mobili, in certi usi, che non in fondo dell'anima, dove i nostri autori non spingono il loro sguardo indagatore. Non solamente tra il borghese italiano e il francese, l'inglese e il tedesco, corrono enormi differenze, ma ne corrono, forse, altrettante fra il borghese romano, il napoletano il piemontese, il siciliano, il lombardo. „

La lingua? — continua egli — ma rinunciamo pure al dialetto. Verga e Bracco lo hanno già fatto riuscendo a crearsi un dialogo atto a simulare lo stesso dialogo dialettale. L'ambiente? ma non c'è affatto bisogno di restringere il campo ai ceti bassi o medi della società... Egli ragiona, insomma, secondo che facemmo già più volte nel corso di quest'opera: aggiunge in più alla teoria la pratica, e mostra come l'autore di un mediocre dramma in italiano possa legare alla scena vernacola opere vive robuste vitali.

Sta in fatto che *Malia*, per ineguale ed imperfetta che voglia essere, è pur sempre una di quelle opere di largo respiro, che vi danno l'impressione della carne messa a nudo, palpitante sotto la sferza delle umane passioni.

Spogliate questi tre atti dal suggestivo contorno locale ed avrete un brano di vita eterna nella sua austera e significativa semplicità. Una ragazza è presa da una passione folle, divampante, per il fidanzato

(1) A. Reber - Palermo 1911 - vol. 3.

di sua sorella. Fidanzata essa stessa ad un altro uomo, non cura il matrimonio, preda tutta del suo inesauribile ardore. L'uomo amato la tenta: ella non sa nè può difendersi: cade.

E quando il proprio fidanzato la serra dappresso per deciderla alle nozze, ella deve pur confessargli la vergogna di cui s'è macchiata. Ecco il dramma rapido, convulso, violento, quale può scoppiare in un'anima passionale. Nino, il fidanzato, è mite, è buono: tenta tutte le vie per strappare l'amata all'oscuro sortilegio: è disposto a condurla con sè lontano, a rifarle una vita. Ma l'altro non intende di lasciarsi sfuggire la preda. Un conflitto tra i due uomini è inevitabile. Ed ecco il carattere etnico di razza, apparire un giuoco. Laddove un temperamento nordico ci avrebbe ammannito una serie di contrasti e di disquisizioni trascendentali, il carattere siciliano *tipico* non ammette che una soluzione. E *Cola* muore con la gola segata. *Ora si è rotta la magaria!* esclama Nino. La magaria! E' l'elemento forse più bello del dramma, quello che individualizza un ambiente ed una razza nel suo contenuto umano e tipico.

Avete notato come quì *l'intreccio* sia completamente bandito dall'analisi psicologica. Così in tutti o quasi i lavori del Capuana: le sue vivisezioni sono sempre quanto di più preciso, e talvolta di più minuziosamente esasperante abbia dato il verismo. Dice di lui il Rod (1):

“ Il est avant tout et toujours un curieux: d'une curiosité que rien ne rebute... Il sait pénétrer une âme, démontrer au vif ses habitudes et avec le détail de l'analyse réconstituer une figure complète „

Col tempo e sotto l'influsso delle nuove correnti artistiche, anche questa tendenza ha avuto agio di attenuarsi: v'ha dei quadri di vita provinciale, ad esempio, quale *Bona genti*, in cui, attaverso il medesimo procedimento di osservazione realistica impersonale, sentite aleggiare la bontà, lo spirito di sacrificio, qualche cosa di meno duro, di meno schematico del consueto.

Due coniugi maturi hanno raccolto ed allevato

(1) Études sus le XIX siecle, op. cit.

un picciredd u, figlio di ignoti: ne hanno fatto l'idolatria della loro vita. Un brutto giorno sorge il padre del ragazzo a reclamare per sè il figliuolo. I genitori adottivi difendono con le unghie e coi denti la *loro* creatura, ma poi finiscono col cedere alla fatalità. Il lavoro è tutto qui. Non *tesi* morali, non sorprese drammatiche; ma poche anime semplici messe a nudo e un quadretto di vita locale, ricco di arguzia e di bonomia.

E *Lu cavaleri Pidagna?* E' un carattere: A sessanta e più anni, rimbambisce per una canzonettista che gli fa le corna con questo e con quello, mentre respinge da casa una sciagurata figliuola che n'era uscita per isposare l'uomo che amava contro la volontà paterna. Ma poi il vecchio finisce col toccar con mano l'infedeltà della canzonettista e si lascia commuovere dalla grazia dei nipotini, al perdono. Favola vecchia quanto il mondo e soluzione convenzionale, ma rese vive ed interessanti dalla naturalezza insuperabile del dialogo, dalla semplicità della tessitura, dallo speciale rilievo dato alla figura del protagonista.

In *Ppi lu curivu* (Per il puntiglio) abbiamo la commedia tipica della forma mentale siciliana.

Anche quì un senso esagerato della propria personalità impedisce a *Saru Spatu* e a *don Caloiro* di mettersi d'accordo circa la dote da conferirsi a Benigna, figlia di quest'ultimo. Benigna decide quindi la fuga e vive per più di un anno con Saru, senza matrimonio, rinnegata dal padre e dai suoi. Quando, per l'intromissione di estranei, don Caloiro sembra piegarsi a concedere il suo consenso, Benigna, logorata dai rimorsi e dal dolore, affranta da un parto recente, muore alla presenza dei suoi genitori atterriti.

Riricchia, *N' tirrigatoriu* e le ultime commedie del Capuana: *U paraninfu*, *Don Ramunnu* e *Quacquarà* rispecchiano anch'esse altrettante faccie più o meno originali della psiche siciliana e rivelano nell'autore di *Giacinta* doti insospettate di umorismo, di una vena fresca e vivace, non alterata dal correr degli anni.

Cumparaticu contende a *Malia* il primo posto nel teatro dialettale del nostro autore. E' un dramma pieno, completo, veramente etnico nello spunto, nell'ambiente; soffuso tutto di un senso incomparabile di poesia.

Compare *Pietru* sta di casa e di bottega presso massaro *Janu*: è bensì compare di *Pitruzzu*, il fanciullo di Janu, ma ci accorgiamo presto che egli ha ragioni ben più forti per amare tanto il suo pupillo, e colmare di gentilezze la gna' Filomena, madre di lui. Massaru *Cruci Russu* padre di Janu è in rotta col figlio che sposò Filomena, senza suo consenso: ecco che un bel giorno il vecchio viene a morte, e prima di render l'anima a Dio, rivela al figlio ciò che in paese tutti sanno: Pietru è l'amante di Filomena, è padre di Pitruzzu. Qui potrebbe per altri esser finito il lavoro; e quì invece l'arte del Capuana, tutta sfumature, ci riserba le sue maggiori sorprese. Janu è di quei temperamanti che non osano credere alla loro sventura. L'aculeo del sospetto deve lavorare a lungo e straziarlo per divenire certezza. Gli indizi sono troppi: la bocca innocente del fanciullo, in una scena magnifica per verità psicologica e per sobrietà di mezzi, toglie ogni resto di illusione a compare Janu.

Siamo alle strette. Il marito indegnamente offeso è in presenza dègli adulteri: è notte, piove a rovescio: passa nella scena una eco della grandiosità tolstoiana.

Compar Janu simula l'ubbriachezza per avere l'ultima prova, quella invincibile, della colpa di Filomena. Afferra un coltellaccio da cucina e scanna la moglie con l'amante.

— " *Ecchi ora vi pungeru li corna?* — esclama uno dei sopravvenuti.

— *Megghiu di vui ca chiddi di vostra soru cu lu pastaru nun vi pungeru ancora!* risponde Janu.

E dopo esser retrocesso atterrito alla vista di Pitruzzu, lo bacia scoppiando in pianto: *Poviru 'nnucenti! Poviru 'nnucenti!*

Opera dialettale codesta? è opera umana, piuttosto: poesia solenne del dolore e delle lacrime levata dall'arte nella sfera del sentimento imperituro.

Come dimenticare quei raffinati imbroglioni, sotto la veste di cabalisti, che rispondono ai nomi di *Mastro Rocco*, *Passuluni*, e *Piriddu?* e come i tre ciechi cantastorie, così ricchi di umiltà e di umanità?.

Sono tipi, è vero, questi, che ricorrono con una certa uniformità nell'opera dialettale del Capuana, e non del Capuana soltanto, ma qual colore di ambiente, di vita vissuta non apportano essi alla scena!

* * *

Affine a lui per temperamento appare *Nino Martoglio*, la più robusta tempra di scrittore che vanti attualmente la scena siciliana (1). Dei nove o dieci lavori da lui dati al teatro, tre o quattro almeno rivelano in lui qualità di ordine superiore.

N. Martoglio

La felice alternanza tra il genere drammatico e quello prettamente comico, come nel Capuana, non nuoce a questo scrittore probo e coscienzioso. Anch'egli non si prefigge altro scopo da quello di riprodurre la vita nella sua vicenda di lutti e di gioie, di sorrisi e di lacrime; di coglierne quel certo che di essenziale ed ineffabile che forma il suo segreto di sfinge. Perciò se da qualcuno devesi farlo discendere, occorre riportare il pensiero a Carlo Goldoni, il cui influsso è sempre più visibile nell'opera dell'autore catanese. Va altresì notata in lui la tendenza a spogliare, sulla scena, il carattere della sua razza da quel che di sanguinario e di brutale aveva ad essa sovrapposto la convenzione letteraria e la ignoranza dei pubblici. Nei lavori di lui, il popolano di Sicilia appare, quale è, un individuo come tanti altri, senza pertanto rinunciare a quelle caratteristiche veramente intime che formano la sua complessa anima, dai più ignorata.

Egli è stato anzi il primo, in *S. Giovanni decollato*, a darci la vera commedia ridanciana, con tipi

---

(1) Nato circa cinquanta anni fa a Catania. Fece le sue primo prove come pubblicista in giornaletti locali: poeta in catanese, vide diffondersi presto la sua fama mediante letture dei suoi versi che tenne nelle varie città della penisola. Dipoi, passato a giornali quotidiani e dedicatosi al teatro, vagheggiò la creazione di una compagnia artistica siciliana, *scoprendo* l'attore Giovanni Grasso in un marionettista di Catania. Direttore e poeta della Campagnia stessa, vide i suoi artisti quali il Museo, la Aguglia la Bragaglia, divenire attori celebri e riacquistare la propria libertà: non pertando egli nella sua modestia operosa continuò a lavorare per la costituzione di un saldo e ricco repertorio regionale, alternando i lavori in dialetto con quelli in lingua.

Opere drammatiche in siciliano: *Nica* 1903 *Il palio* (1905) *S. Giovanni decollato* (1905) *Vocalanzicula* 1909) *Capitan Senio* 1911 *L'aria del continente* (1915 *U' riffanti* (1916 *L'arte di Giufà* (1916) *Scuru* (1917, *La bilancia* (1917) *Sua eccellenza* 1918.

In italiano; principali *Il divo* *L'ultimo degli Alagona* *S. E. di Falcomarzano* Quest'ultima, in modo speciale, piacque per la indovinata satira di costumi politici e mondani in essa contenuta, e per un felice studio di carattere compiuto nella persona del protagonista, nobile di nascita ma uomo di loschi espedienti.

nettamente umoristici, aprendo così l'adito alla deformazione opposta del tipo siciliano: quella che per opera di un attore illustre e di raffazzonatori senza scrupoli ha condotto all'abuso della farsa.

Nica è un dramma che partendo da elementi vieti e convenzionali, riesce ad opera di vita e di poesia, dimostrando ancora una volta come, all'occasione, le situazioni più fruste ed abusate possono ritrovare la freschezza e la verginità primitiva. Bene inteso ch'esse debbono essere ripensate di bel nuovo, impersonate in esseri fatti di carne e d'ossa e messi tra loro in un contatto intimo e fatale. Così, la protagonista del lavoro, non è la solita contadina sedotta dal signorotto del villaggio, che piange il suo onore perduto: è *Nica*, amante di don Luigino fino alla morte. Il cugino di lei, che invano ha tentato il suo cuore, quando apprende il fatto, si pone in capo di ottenere dal seduttore la giusta riparazione: attentato da lui a tradimento, lo uccide. Ma l'anima della dolente non intende se non la sua cieca passione: al povero ragazzo non resta che costituirsi: scomparire. Le figure sono disegnate con chiarezza e con vigore: magnifica la macchietta di un cieco mendicante: il dramma non isfugge, tuttavia, ad un certo senso di artificiosamente combinato che lo grava.

Voculanzicala (L'altalena) appare di già più sciolta di movenze: l'ambiente stesso in cui si svolge: una bottega di barbiere, ci prepara ad una gustosa presentazione di tipi e macchiette locali

Il dramma si imposta fra due fratellastri: l'uno, *Neli*, probo ed onesto lavoratore; l'altro, Mariddu, per un contrapposto un poco artificioso, scioperato, prepotente, libertino. Neli si innamora di *Aitina*, sedotta ed abbandonata da Mariddu, la protegge, la soccorre: ciò basta a rinfocolare l'amore dell'altro, il quale, non contento di aver ferito la ragazza, vuol costringerla e ritornare a lui. Neli, intanto ha posto in luce che nessun vincolo di sangue lo lega a Mariddu. Generosamente è pronto a rinunciare ad Aitina, ma questa, ora, l'ama e disprezza l'antico amante. Il lieto fine s'impone, non senza aver fatto passare l'eroe della storia attraverso un pericolo di morte per mano del rivale. Trama nudrita ed interessante, svolta con maestria e con rispetto delle ragioni dell'arte.

Il protagonista di *S. Giovanni decollato* è una figura genialmente concepita e disegnata con abilità. Peccato che l'elemento farsesco prenda un poco troppo la mano all'autore. Qui l'umorismo, contenuto a stento nei precedenti lavori, dilaga in un crescendo di ilarità irrefrenabile; realizza quella perfetta identità d'animo tra personaggio e spettatori che è il segreto delle opere riuscite. Ma, se *Mastro Austinu* il calzolaio è una creazione a un di presso compiuta, tutta l'azione della commedia rivela troppo, di star lì a bella posta per permettere a quello di muoversi e di campeggiare.

Non così il nostro immortale Goldoni, pel quale non esisteva, sulla scena, zona buia o trascurata, e l'arte consisteva in un miracolo di euritmia e di organicità.

Dopo un silenzio di ben otto anni il Martoglio ha dato alla scena un altro lavoro comico divenuto famoso: *L'aria del continente.* Quì l'elemento di satira locale si intreccia felicemente allo studio di caratteri, attestando un progresso indiscutibile nell'arte del commediografo. Questo siciliano imbevuto delle idee e dei pregiudizi della sua terra, che pel solo fatto di aver passato qualche anno in continente, pretende di ostentare abitudini di vita e di pensiero in contrasto con la sua natura intima, è studiato dal Martoglio con una *intuizione* psicologica, una delicatezza di sfumature, da umorista di razza. E veniamo ad *U riffanti*, nel quale campeggia la figura, accuratamente riprodotta, di un tenitore di lotto clandestino: l'arte del Martoglio vi si allarga ad una concezione insolitamente amara e commossa della vita, che ci induce a sempre meglio sperare nella evoluzione intima del suo spirito. *L'arte di Giufà*, invece, rappresenta piuttosto un ritorno a quel tipo di commedia *a protagonista* che costituisce indubbiamente una involuzione del teatro dialettale.

L. Pirandello

L'esempio da lui proposto ha fruttato al teatro dialettale il concorso di altre penne valorose, fra le quali taluna veramente illustre, come, quella di *Luigi Pirandello* (1). La produzione di quest'ultimo consta finora di due o tre lavori in

(1) Vedi a suo tempo altra notizia dello scrittore.

più atti: *Pensaci Giacomino! Liolà. La bilancia* (in collaborazione con N. Martoglio) *A birretta coi ciancianeddi*, oltre ad alcuni atti unici quali *Lumie di Sicilia*, *'A giarra*, *La morsa* (originariamente scritta in italiano).

Questi lavori recano tutti una nota particolare che li distingue da quanto sinora eravamo abituati a vedere nel teatro dialettale.

Il loro carattere non è nè francamente comico nè recisamente drammatico, nè gaio nè triste; ma sorridente insieme e doloroso, semplice ed involuto, superficiale e profondo. Vi ritroviamo in una parola quell'umorismo, che informa l'intera opera dell'insigne romanziere siciliano, e che, trasportato sulla scena, nulla o quasi perde della sua virtù personale e suggestiva (1).

Fra tutti i suoi lavori dialettali, l'opera meglio organica ed espressiva mi appare *Liolà*. Intendiamoci: dal punto di vista scenico non v'ha commedia peggio costruita. Non temo di offendere l'illustre autore del *Fu Mattia Pascal* affermando che il suo temperamento è prevalentemente dialettico. Dall'esercizio del suo ufficio di romanziere egli ha ereditato una tendenza invincibile al ragionamento, all'analisi minuta. I suoi drammi appaiono statici. Il filo conduttore, sembra smarrirsi a volte, entro le pieghe seduttrici del dialogo: ed occorre non poco sforzo per seguirne il regolare svolgimento.. Forse, perciò, queste commedie, come tutto quello che esce dalla penna del Pirandello risultano una cosa raffinata, elegante; qualche incontentabile direbbe anche lambiccata: una squisita opera di bulino, che tradisce tuttavia lo studio e l'applicazione.

Vedete questo *Liolà*, questo singolare tipo di *don Giovanni* agreste, pel quale tutte le ragazze vanno matte, ma che nessuna vorrebbe poi sposare, tanto poca è la fede che si ripone nel suo cuore volubile. *Tuzza* ch'egli ha sedotta e resa incinta si rifiuta

---

(1) Così il Pirandello definisce la parola nel suo accurato e complesso studio, *L'umorismo* — Lanciano — Carabba ed. 1908 — "L'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato della speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma di sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo „.

anch'ella di sposarlo: ma questa volta c'è un'altra ragione di mezzo. Il vecchio compare *Simone*, che vuole un figlio ad ogni costo (non è riuscito ad averlo da donna Mita, la sua giovane moglie) è disposto a proclamarsi il padre della creatura che Tuzza sta per mettere al mondo e a condursela in casa. Donna Mita si dispera e dà in ismanie: è naturale. Ma Liolà, l'allegro Liolà che passa sempre cantando, seguito a passo di danza dai suoi tre figlioletti spuri, pensa lui a vendicare sè stesso e donna Mita.

La donna gli piace ed imbastire là per là un altro figliuolo costa così poco! Quel babbeo di Don Simone crederà che il figlio di donna Mita sia suo, e rinuncierà al proposito di pigliarsi quello di Tuzza, sventando i piani della calcolatrice ragazza e di sua madre. La commedia finisce così in una omerica risata di sarcasmo che ci ricorda nella sua sanità grassoccia le audacie erotiche di Macchiavelli e dell'Aretino. E veramente con questa commedia un nuovo orizzonte si schiude al teatro dialettale e non a quello dialettale soltanto.

Ci diffonderemo intorno a quella cosa squisita che é *Lumie di Sicilia*? Quanta poesia fresca, nativa, commovente, nell'arrivo alla capitale di quel povero musicista di paese che ha mantenuto a sue spese negli studi una giovane cantante, e che si vede da lei, ormai giunta al rango di diva, messo in disparte, senza parere! Quale arte discreta sottile, tutta sfumature e delicatezze! Graziosa è altresì *A birretta coi ciancianeddi*, ove con una certa prolissità di particolari è tratteggiata una curiosa figura di marito ingannato che chiude gli occhi innanzi alla certezza del terribile sospetto che lo turba. Abbiamo qui l'applicazione precisa e minuziosa di quell'arte del chiaroscuro, dell'*inespresso*, che col Pirandello affronta la scena dialettale dopo aver fatta col Bracco la sua comparsa sulla scena italiana. Ed in quest'arte, è ben difficile, conservare la giusta misura.

* * *

Numeroso è lo stuolo di coloro che, attratti da questi successi, si dettero a coltivare la scena siciliana; ma ben pochi tra essi tuttavia, che per ingegno e per perizia tecnica riescano a sollevarsi sulla mediocrità comune.

Zolfara, e *Don Mastro Sinneco* fecero conoscere in *F. Giusti Sinopoli* una tempra di drammaturgo robusta e matura, per quanto formata alla maniera di un tempo, ed una buona tendenza, in lui a riprodurre efficacemente, ambienti e figure locali. Egli è per dir così un precursore del teatro siciliano.

Il *Polver*, sebbene veneto, ha dato sinora alla scena siciliana due drammi: *Omertà* e *Il despota*, i quali attestano in lui intuizione sicura della complessa anima siciliana ed una notevole padronanza della tecnica.

Tra i giovani sono maggiormente in vista *Amleto Palermi* e *Sante Savarino*. Il primo é autore, fra altro, di una *Vela grande*, che tratteggia con delicatezza di tocco e ricchezza di sentimento l'ambiente marinaresco di un piccolo paese, pur attraverso incertezze proprie a un esordiente (1). Il secondo ha fatto rappresentare con successo *L'albero pecca* e *La casa del saggio*, nei quali dimostra di saper comporre con vivacità figure e scene di sapore spiccatamente isolano.

La signora *Agnetta* è autrice di un delicato lavoro chiamato *Rininedda* e di vivaci scene popolari dal titolo *U saputi com'è*. *Enrico Serretta* ha creato una simpatica figura di prepotente per forza in *Malantrinu*; il *De Felice*, il *Rampolla del Tindaro*, il *Caserta*, il *Marchese* ed altri minori, dimostrano con le loro commedie, quale più quale meno riuscita, la varietà, la versatilità, la nobiltà dell'anima siciliana e la possibilità indiscutibile di costituire un vero e proprio repertorio che riabiliti il carattero isolano dalla taccia di sanguinarietà e di brutalità in cui è incorso.

Si fu anzi con questo intento che uno scrittore il-

(1) *Primo amore*, un atto unico, contiene migliori speranze realizzate nel *Tesoro d'Isacco*, che ha situazioni saldamente impostate.

lustre quale *G. A. Cesareo* ha dettato recentemente un lavoro teatrale *La Mafia* (1920), che lo ha rivelato di colpo autore drammatico provetto e che ha legato alla scena siciliana un'opera robusta e piena di vita. Egli ha voluto dimostrare che la famigerata associazione non pure serve al trionfo della vera giustizia, ma è necessaria alla stessa autorità pel raggiungimento dei suoi fini. Non discutiamo la tesi, ma constatiamo che il personaggio che la fa muovere, l'avv. *Rasconà* è una figura completa, geniale e nuova per la scena dialettale, cui il Cesareo fa compiere con questo suo lavoro un passo notevole.

6.

Il naturalismo russo: I precursori: Puskin - Gribojedof - Gogol - A. Ostrowsky e il teatro nuovo - A. Tolstoi - Potiekin - Pisemsky - L. Tolstoi ecc. La tendenza nichilista: A. Cecof - M. Gorki - L. Andreief e il simbolismo - I novissimi - Teatro polacco.

La Russia, ultima apparsa tra i popoli europei nel certame delle grandi competizioni letterarie, sembra abbia tenuto a riguadagnare in intensità di produzione artistica quel tempo ch'essa vagolava inconscia alle soglie della umanità e della storia, " senza nessuna coscienza individuale, senza nessun organismo spirituale, mistica e quotidiana, assorta in un Dio non saputo e perduta senza perchè nelle cose materiali (1)... Il secolo XIX° ci ha fatto assistere, maravigliati ed allettati, allo schiudersi di una fioritura, quali ben poche delle nazioni letterarie possono vantare l'eguale. Esaminata nel suo complesso, essa ci dà l'impressione di una enorme selva folta e vergine, cui l'intrico misterioso delle foglie e dei rami e la molteplicità di effluvi strani e cattivanti conferiscono un carattere solenne di religiosità e di barbarie. Strani druidi emergono da questa selva a spargere pel mondo un verbo insueto e suggestivo: essi portano dei nomi che sono ormai patrimonio della gloria universale, e che sono alla testa delle grandi correnti intellettuali che hanno formato l'anima moderna. Puskin, Gogol, Lermontof, Turghenief, Dostojevsky, Tolstoi, Gorki, segnano le tappe non pure del cammino artistico di un popolo,

(1) Bellonci " Letteratura russa ". in " Giornale d'Italia ".

Oltre le opere sui singoli argomenti citate in corpo di trattazione, sono da consultare: *E. Combes Profils et types littéraires russes.* Paris 1890. *Enguelgart La litt. russe au XIX. siecle.* Petersbourg 1903. *Mereskowski Tolstoi.*, Paris. 1903. *Pypine Hist de la litt. russe. Petersbourg* 1902. *I. Texte Études littéraires européens Paris* 1998. *Vedeaski. La réalité occidentale et l'idéal russe. Moscou.* 1894. *A Vesselovski L'influence occidentale dans la litt. russe.* Moscou 1903. *T. Wyzewa Écrivains étrangers.* Paris 1897, *E. Dupuy Les maitres russes* au XIX seécle. *D. Ciampoli Letterature Slave* Hoepli 1889. *Biroukof Tolstoi,* Paris 1906 *Ossip Lourié La psichologie des romanciers russes* 1905. Paris. *E. Haumant La Russie au XIX siècle.* *Waliszewski Hist. de la litt. russe.* Paris 1900. *F. Musso. Il teatro russo contemporaneo* in Rivista teatr. ital — 3-15 Agosto 1901.

ma bensì del progresso della intera umanità. Ma son fenomeni isolati. Ad una così alta potenza di obiettivazione letteraria non corrisponde una adeguata coscienza spirituale del popolo russo. L'organismo etico e sociale di questa razza resta pur sempre nella crisi dell'infanzia; nè appare ancora ben certo se essa riuscirà mai a raggiungere la virilità piena e robusta, a disciplinare i gradi del suo spirito e a dare un nuovo assetto all'ordine sociale dell'umanità.

La sua stessa arte, splendida e per certi punti di vista così matura da sembrar arte di decadenza, risente della primitiva e ancor caotica civiltà che è propria dello sterminato paese. La sua magnifica e sublime disorganicità, la sua perenne affannosa ricerca di quel punto di equilibrio che garantisca la continuità del fenomeno artistico, attestano come meglio non si potrebbe la profonda crisi morale dell'anima russa, perennemente sospinta fra la realtà quotidiana ed un ideale di bene irraggiungibile. Nella rappresentazione, anzi, di questa crisi, di questa tragedia vasta e sensibile, può dirsi che si assommi l'arte dei poeti e dei romanzieri russi. Epperò la letteratura originale di questo popolo non poteva nascere che realista, di un realismo *sui generis*, assai diverso da quello nostro d'occidente: un realismo strano e come malato, percorso, nella sua nuda sconsolazione, da brividi profondi di misticismo e di fede.

Il naturalismo russo ha fatto scuola: da esso, per un singolare fenomeno sono uscite ambedue le correnti, in apparenza antitetiche, che nell'ultima metà di secolo abbiamo veduto affermarsi nell'arte: il realismo e l'idealismo.

Quale funzione è stata assunta in questo movimento dal teatro? A voler giudicare con serenità, dobbiamo riconoscere che il teatro russo è stato ben lungi dal raggiungere la potenza d'espansione e la popolarità che hanno avuto, ad esempio, la poesia ed il romanzo. L'immaturità delle masse, la sterminata vastità dell'impero con la diversità etnica delle sue razze, la mancanza di un ceto medio colto, intelligente, atto a secondare le manifestazioni del talento drammatico, ed infine l'opera nefasta della censura che tarpa le ali ad ogni ardimento, dovevano contribuire a render sterile in Russia la pianta del dram-

ma. Esso è pertanto rimasto fanciullo come il popolo che l'applaude. Al pari di tante altre nazioni illustri nella storia letteraria, si può dire della nazione slava che essa ebbe ed ha scrittori di teatro, non già un teatro. Un solo lavoro: *La potenza delle tenebre* di Tolstoi, riuscì ad esercitare un reale influsso sul movimento letterario europeo: tutto il restante della produzione ha importanza quasi esclusivamente locale nè testimonia una speciale originalità di vedute o il felice ritrovamento di nuove formule: sicchè uno storico di questo teatro, il De Corvin (1), poteva legittimamente affermare: " on peut dire que si le théâtre russe existe, c'est que le théâtre francais, existait depuis longtemps ,,.

* * *

La letteratura russa si forma all'epoca di Pietro il grande, il grande creatore della Russià moderna.

Le arti fino a quell epoca neglette, si tingono sotto il suo regno di un colorito che non tarderà a divenire splendore sotto quello della sua discendente Caterina, di Paolo e di Alessandro I. Si comincia con l'imitare le letterature d'occidente: l'italiana e la francese in special modo (2). Gli scrittori si suddividono in due tendenze: l'una pseudo classica, inaugurata già da Trediakowski e che conta nel suo seno Lomonosof, Sumarokof, Von Vizin, Dergiavin, e il favolista Krylof; l'altra, romantica, facente capo a Puskin, e formata dal poeta Lermontof, dallo storico Karamzin e da Giukoski (3).

In questo mezzo prende origine il primo scrittore di teatro veramente importante che abbia la Russia: Gribojedef. Innanzi a lui, gli autori non avevano dato che mediocri rifacimenti di tragedie francesi, con qualche timido tentativo di pittura degli ambienti locali (4). Gribojedef, con la sua celebrata commedia

---

(1) *De Corvin F. Le théâtre en Russie depuis ses origines jusqu'à nos jours-Savine. Paris.*

(2) Cfr *E Haumant. Histoire des rélations entre la France et la Russie*. Paris e *J. Lemaitre De l'influence des littératures nordiques* nei *Contemporains* serie 6.

(3) Courriere. Hist. de la litt. cont.ne en Russie. I. p. Ch. VII.

(4) Vedere, ad esempio, *Il minorenne* di Dergiavin, *Il Cavillo* di Vassili Kapnist, Il *principe Pogiarski* di Corvin Krukovskoi.

Gore ot uma (La disgrazia di aver dello spirito) scrive il primo capolavoro del teatro russo, ove la corrotta vita dell alta società e dei funzionari è flagellata senza pietà.

In fondo esso non è altro che una ripetizione del *Misantropo* di Molière con tipi nazionali, come la *Notte della Georgia* dello stesso autore ricorda *Macbeth*. Lo stesso ondeggiare dell'imitazione da un modello all'altro, mostra nel Gribojedef una non salda appartenenza a nessuna delle due scuole.

Ma che significato hanno d'altronde, in Russia, i termini classicismo e romanticismo ?. Se dobbiamo accettare quanto scrive il Carletti, nella sua eccellente opera su *La Russia contemporanea*, in questo paese mancarono tutti gli elementi donde classicismo e romanticismo potevano risultare.

Puskin (1) chiude questo periodo di minorità della letteratura slava. Il visconte De Vogué nel suo famoso studio sul romanzo russo, afferma ch'egli morì a tempo per la sua gloria ; ed in realtà l'opera sua ci offre la manifestazione più splendida dell'ingegno slavo e degli sforzi titanici da esso compiuti per sottrarsi al giogo di ogni imitazione straniera.

Questo romantico che odiava i romantici e si nutriva della midolla dei leoni : Dante, Ariosto, Skakespeare, Byron ; questo poeta dall'anima vergine ed ardente come la steppa ch'egli canta in istrofe inobliabili, è, nel carattere universale del suo spirito, la pietra angolare dell'edificio creato dal genio russo.

Il teatro gli deve un'opera di grande merito, se non di alta originalità : *Boris Godunof*.

Boris Godunof, il leggendario usurpatore, che macchiate le mani del sangue innocente dello czarevith Dmitri, assurge al trono della Moscovia e perisce per lo schianto di vedersi combattuto da un nuovo usurpatore, che si fa credere il vero Dmitri, campeggia veramente nel secolo oscuro di barbarie che intorno gli rugge e lo soffoca.

Puskin muore a 37 anni, Lermontof a 27, Gri-

---

(1) Nato nel 1800, morto nel 1817 di una ferita riportata in duello. Le sue opere principali sono i poemi *Ruslan e Lud mila*, *Tzigani*, la novella della *Figlia del capitano* ed infine il celebre *Prigioniero del Caucaso*, e *Il convitato di Pietra*.

boiedef a 35, Gogol a 45, Batiusckof diviene pazzo a 33 anni. Rjleev sale il patibolo a 30: è la splendida festa degli Dei giovani e morituri, la leggenda pagana eroica che si muta in realtà.

Gogol è contemporaneo di Gribojedef e di Puskin, ma rappresenta rispetto ad essi un enorme passo innanzi. (1) Basti dire ch'egli è l'iniziatore della scuola naturalista russa, quella scuola che, quando ancora il restante d'Europa si sdilinquiva sulle traccie degli artificiosi epigoni del romanticismo, istaurava in letteratura il culto della realtà e dava all'arte il senso dell'umanità vissuta. *Tarass Bulba*, l'epopea eroica dei Cosacchi del Caucaso, risente ancora l'influsso di Puskin. *Sciniel* (mantello *alla russa*), dalle cui pieghe, secondo un critico, sono usciti tutti gli scrittori della scuola naturalista, é un racconto preso dalla realtà. C'è dell'umorismo nella prosa di Gogol: un *humour* che non è quello di Dikens, ma fa pensare alla grande miseria umana: guardate le *Memorie di un pazzo*, guardate il suo capolavoro rimasto incompiuto *Le anime morte*, nel quale egli rinnova i fasti del Cervantes e del Lesage (2).

A noi interessa esclusivamente la sua opera drammatica, e per dir meglio *Il revisore*. In questa opera il Gogol riprende il tema della corruzione dei funzionari in provincia e lo tratta con una originalità, una unità di concetto e d'azione, che possono dirsi nuovi pel suo tempo.

Egli trova in questa commedia espressioni che rischiarano di una fosca luce, non tanto una società ed un momento storico, quanto la psicologia di una intera razza (3).

---

(1) Nicola Vassilievitch nacque nel 1809 presso Poltava, da cosacchi. Dopo aver viaggiato all'estero ottenne un piccolo posto di spedizioniere presso il Ministero degli Appannaggi, ciò che gli diede modo di studiare quel terribile mostro che è la burocrazia russa. Il favore di Puskin, la fortuna del *Revisore*, lo resero celebre - Il 1836 segna il suo culmine. Poi il suo spirito si attrista, in seguito alle persecuzioni di cui è fatto oggetto: ripara a Lubecca e torna in patria dopo molte peregrinazioni, soltanto per morirvi nel 1854.

(2) Rimandiamo all'insuperato studio del De Vogué per tutti i particolari riguardante l'opera di Gogol come romanziere.

(3) La letteratura russa è piena di attacchi e di epigrammi contro la corruzione e la venalità dei funzionari. Si veda, ad esempio, il romanzo *Mille anime* di Pisemski, *Schizzi di provincia* di Steedrin e le commedie mentovate di von Visin e di Vasili Kapnist.

Il Revisore deve all'interessamento dello czar Nicola I.° se potè vedere nel 1836 le scene e trionfare presso tutti i pubblici dell'impero. Ma la coalizione di rancori ch'esso ebbe a suscitare persegui Nicola Gogol fin oltre la tomba.

Da Gogol partono due direzioni: l'una naturalista con Turghenef, Dostojewskj, Ostrowski, Tolstoi, Gonciarof, Maikof, Feth; l'altra più accentuatamente pessimista con Nekrasof, Pissemski, Letscedrin, Petcerski, Cekof, Gorki, alla quale dà la mano la scuola nichilista con Tcerniatcevski, Uspenski, Pomialovski, Sleptzof, Levitof, Rescetnikof (1).

Turghenef è il romanziere *simpatico* per eccellenza. Dostojeswski e Tolstoi gli sono forse superiori per potenza di intelletto, ma non posseggono la olimpica chiara armoniosa bellezza del suo stile, la sua equilibrata visione latina dell'universo.

Fra noi è conosciuto un suo dramma dal titolo *Pane altrui*. Vi è analizzata con rara efficacia la condizione di uno fra quei parassiti così frequenti nelle case russe della nobiltà: povero vecchio, vaneggiante per gli anni ed i dolori. Egli sa di essere il padre della sua nuova padrona e si decide a confessarlo soltanto quando il suo orgoglio ferito e l'ebbrezza del convito ve lo costringono. Ma si pente ben tosto della sua rivelazione, ed accetta umilmente di allontanarsi dalla figlia a prezzo di una pensione che essa e suo marito gli assegneranno.

Passare da Turghenef a Dostojewksi, è come passare dall'idillio al dramma, dal sogno calmo all'incubo. Tutto quanto il malinconico spirito russo poteva produrre di più amaro, di più umananamente tormentoso, di più intimamente ammalato, è nell'opera di questo grande poeta del dolore.

Egli è come una delle giornate d'inverno della sua terra, quando il cielo è plumbeo e la neve cade, e gli uomini paiono bianchi fantasmi e i rami contorti degli alberi assomigliano una tregenda sterminata di spettri farneticanti di morte e di tenebre eterne. Edgardo Poe, Hoffmann, sono meno di lui vicini alla nostra sensibilità profonda perchè non

(1) Cfr. Carletti op. cit. pag. 348.

sanno, com'egli sa, far vibrare la misteriosa corda dell'umanità dolorante ed avvinta ad un suo destino implacato. (1)

Affine a lui è *Alessandro Ostrowski*. A pochi è noto, in occidente, come egli sia forse il maggior genio drammatico che abbia avuto la Russia; il fondatore, l'instauratore del suo teatro moderno. Per una mirabile coincidenza di natura si trovano in lui riunite tutte quelle qualità che altri pur famosi scrittori possedevano soltanto in modo frammentario. L'autore de *L'uragano*, nacque a Uiazil nel 1811 e divenne ben presto impiegato al tribunale di Commercio (2).

A. Ostrowski

Questo fatto doveva influire su tutta la sua carriera artistica: " Se non fossi vissuto in questo ambiente — dichiarò più tardi — non avrei probabilmente scritto *Un posto lucroso* „. I suoi primi successi letterari li ottenne nei salotti della società moscovita.

Nel 1850 una rivista pubblicò la sua prima commedia *Il fallito*, che fu giudicata subito come occupante il quarto posto nel teatro russo, dopo *il Minatore* di Vizine, *La disgrazia di aver dello spirito* di Griboïedov e *Il revisore* di Gogol. Ma se la censura aveva permesso la stampa del lavoro, non ne aveva permesso però la rappresentazione, come aveva fatto per tutte le opere che menomamente si erano attentate di portare sulla scena fatti e figure della vita sociale del tempo. Nel 1857, finalmente, egli riuscì a far recitare: *Ognuno al suo posto*, nel 1854 *Povertà non é vizio*, entrambe con un successo magnifico. Un incarico, avuto dal governo, di studiare le condizioni di vita nelle varie regioni dell'impero, mise in grado Ostrowski di prendere contatto ancor più diretto con

---

(1) Domenico Ciampoli — F. Dostojewski in *Saggi Critici di letterature straniere* — Lanciano — Carabba — 1904.

(2) Morto a Losanna nel 1882. Visse la maggior parte della sua vita in Francia e nel Belgio.

Da consultare sull'opera di Ostrowski —: *J. Patouillet* : *O. et. son théâtre de moeurs russes* Plon - Paris 1912 *L. Léger* — *La société russe dans le théâtre d'O* — in La Russie intellectuelle - Colin-Paris - *D. Ciampoli Il nuovo dramma in Russia A. N. O* — in Saggi critici di letterature straniere p. I. Carabba Lanciano 1904 che contiene una bibliografia delle fonti russe e tedesche. Oltre le opere generali citate in principio o le prefazioni alle edizioni francesi curate dal Durand Greville, da Paul Aléxis e Oscar Méténier.

la realtà. Nel '76 egli aveva già scritto non meno di trenta commedie originali, che gli avevano valso dapprima una pensione, poi la direzione dei teatri imperiali di Mosca. Morì nel 1886, fra il compianto dei suoi contemporanei che salutavano già in lui il caposcuola ed il riformatore del teatro. Tutti i personaggi di Ostrowskj, rare eccezioni fatte, appartengono al ceto commerciale. In Russia la vita di casta era allora assai persistente, e la condizione dei mercanti, in particolare, era rimasta, in fondo, quale era ai tempi di Pietro il grande. Il padre — scrive Louis Léger, nel suo studio " La société moscovite dans le théâtre d'Ostrowsky „ (1) — è un tiranno legale, al quale tutti si inchinano a malgrado della sua grossolanità, la madre è corta di mente e superstiziosa, la ragazza una ingenua che non ha il diritto di conoscere il mondo esteriore, nè quello di disporre delle proprie affezioni.

Purché si dedichi a certe pratiche di religione e salvi le apparenze, il padrone può sfruttare la sua clientela e i suoi dipendenti con tutti i mezzi capaci di sfuggire alle comminazioni del codice. Nè istruzione nè progresso fanno il conto del mercante moscovita: ma soltanto arricchire e poi arricchire. Se la moglie è infedele la si uccide, se si è gelosi la si tiene in casa serrata, se i figli tentassero di resistere c'è la casa di correzione, la caserma, la reclusione, il convento „ Questo tipo patriarcale di commerciante, in opposizione ai nuovi tempi, Ostrowsky l'ha battezzato con un nome che è passato proverbiale: *samodour*, come chi dicesse *autobestia*.

I rari nobili da lui messi sulla scena non sono punto più simpatici. Spiantati, minati dalle prodigalità o dalle sregolatezze, essi sono dei contadini arretrati, quasi altrettanto grossolani dei *samodour*. Nei funzionari predomina il vizio già messo in luce in tante commedie dai suoi predecessori, la venalità. È facile immaginare come allo spettacolo di un simile ambiente sociale, gli spiriti indipendenti si facciano rivoluzionari e nichilisti, gli scettici trovino più comodo di abbandonarsi al vizio ereditario: la bevanda alcoolica. *Aegri somnia!*

(1) *La Russie intellectuelle* — Colin — Paris.

* * *

Ostrowski aveva trovato il teatro ancora ed esclusivamente basato sull'antico concetto del *castigat ridendo mores*. La vita, la vera vita, col turbinare profondo delle sue passioni, con il fremito incessante dei suoi desideri e i penosi sconforti delle sue rinuncie, rimaneva peranco chiusa alla scena. Spetta al suo genio il merito di aver intuito questa deficienza. Il famoso critico Dobrolyubov, nel suo celebre saggio su questo teatro, ha chiamato il mondo dipinto dall'Ostrowski il *Regno delle tenebre*. È il mondo della pena nascosta, che di nascosto sospira; del dolore cupo e straziante, del silenzio, silenzio di prigione o di tomba, turbato solo, di tanto in tanto, da un fievole gemito che cessa sul punto di diventar lamento. Non luce, non calore, non spazio: da quell'angusta torva carcere traspira un umidore imputridito: nè dall'aria libera una voce ridente, nè un ridente raggio di giorno sereno vi penetra. A pena vi trilla talora un balenìo della santa fiamma che rimane nell'anima, non ancor sepolta intera nel fango di quella vita: balenio rapido e fievole, che pure agli infelici prigionieri pare splendore del buono e del bello. A quel raggio, vediamo che i sofferenti son nostri fratelli, che quelle creature inselvatichite, ammutolite, hanno pure la nostra sembianza, e sentiamo serrarci il cuore per angoscia e spavento (1). „

Il primo lavoro importante dell'Ostrowski è *Non si vive come si vuole*!

Ne *L'impiego lucroso* l'autore mette a contrasto due generazioni di funzionari, ma più che altro due temperamenti.

Il dramma *Miseria di cui non si vive* é la storia di una donna che é condotta a gettarsi nel Volga per non dividere le sue carezze tra l'amante e il marito.

E giungiamo così a *L'Uragano*, che è senza discussione il capolavoro di Ostrowski, ed uno dei drammi capitali del teatro moderno. Sotto un intreccio di una semplicità quasi ingenua, l'autore è riu-

(1) Citato in D. Ciampoli, nel suo saggio su l'Ostrowskj, del quale abbiamo fatto tesoro nel redigere il presente capitolo.

scito a dar vita ad anime di una profondità misteriosa e terribile, a creare situazioni di una potenza vigorosa e straziante.

Tikhone Ivanitch Kabanoff, un mercante di Kalinova, è sposato a Caterina. La madre di lui Kabanowa è l'autocrate della casa, il genio malefico che rende con la sua tirannia a Caterina ed al marito la vita insopportabile. L'uomo, timido e povero essere, si compensa del sacrifizio domestico con qualche svago esteriore, ma sua sorella Varvara e la moglie Caterina languono sotto l'oppressione senza speranza.

Boris, un giovane mercante, ha colpito l'immaginazione della sventurata moglie, suscitando nell'animo di lei una tempesta. Invano ella cerca conforto nella rigida morale della sua razza: l'amore divampa irresistibile, e quando Varvara, perfetto tipo di fanciulla incosciente, propone alla cognata un appuntamento con Boris, questa non sa, alla fine, rifiutare. Ed ecco il contrasto intimo disegnarsi in tutta la sua tragicità. Tikone, il marito, è costretto a partire e Caterina, con accento umile e appassionato lo scongiura di non lasciarla, di condurla con sè: non riuscendo nell'intento l'obbliga, a farle giurrare che non vedrà anima viva. Tutto è vano. Assistiamo nel terzo atto al suo notturno appuntamento con Boris; una scena tra le più vere, le più umane, le più emozionanti che l'arte drammatica abbia mai concepito:

Cat. (spaventata senza alzare gli occhi) Non mi toccare! Non mi toccare!

Bor. Non siate adirata...

Cat. Vattene maledetto! Sai che tutta una vita di preghiera non basterà per lavare questo peccato? Esso mi sta qui sul cuore come una pietra....

Bor. Caterina, non mi scacciate...

Cat. Perchè sei venuto? Perchè sei venuto, autore della mia perdizione? Non sono io maritata? Non debbo io vivere fino alla morte con mio marito?

Bor. Ma siete voi stessa che m'avete detto di venire!

Cat. Comprendi tu, nemico della mia salute eterna? fino alla morte!

Bor. Sarebbe stato meglio per me che non v'avessi veduta mai.

Cat. (con smarrimento) Che cosa mi preparo? Ove troverò un asilo, di', lo sai?
Bor. Calmatevi (la prende pel braccio) Sedetevi..,
Cat. Perchè vuoi tu la mia perdizione?
Bor. Come potrei volere la vostra perdizione allorquando io v'amo sopra ogni cosa al mondo e più di me stesso?
Cat. No, no, tu m'hai perduta!

E gli eventi incalzano. Kabanoff é tornato; Caterina ha perduta la testa e minaccia di confessare tutto al marito. È una notte tenebrosa e gravida di tempesta: l'uragano si scatena nel cielo e nelle anime. Caterina ed i suoi sono rifugiati sotto un portico: e qui, col ritorno de la vecchia signora, la scena assume una profondità paurosa ed allucinante. Chi è *la vecchia signora*? È una figura strana e simbolica intorno alla quale poco o nulla sappiamo: forse, il rimorso, forse la voce della coscienza premonitrice, forse il destino. Ascoltatela parlare:

" Perchè ti nascondi? È invano che lo tenti. Si vede bene che hai paura e che non vuoi morire! Tu vuoi vivere! E come non voler vivere quando si è tanto bella? Ah! Ah! la tua bellezza! Tu dovresti supplicare il signore perchè te la tolga! Quanta gente la tua bellezza non avrà condotto al peccato? Sei tu che ne risponderai. Meglio sarebbe che tu fossi in fondo del fiume con codesta tua bellezza! Va! corri! Ove ti nascondi, sciocca? Credi tu dunque di poter evitare Iddio? (*Un colpo di tuono*) Voi brucerete tutti quanti nel fuoco eterno, (*se ne va*)...

Caterina ginocchioni confessa e la Kabanowa commenta: Ecco figlio mio, ove conduce il desiderio di esser libero.

La colpevole è fuggita in preda al suo fosco vaneggiamento: un ultimo colloquio con Boris che parte per la Siberia: ella è ora quasi calma, di quella calma che precede le risoluzioni irrevocabili e tremende.: " Incontrarti è stata una sventura! Per un pò di gioia, quanti e quali tormenti! Ora però t'ho veduto, e questa gioia non me la torranno più, essi. Non ho bisogno più di nulla.... Adesso sto assai meglio... mi pare che mi sia tolta una montagna dalle spalle „ Nulla è più straziante di questo funereo ad-

dio nella notte che incombe, mentre il fiume scorre nero come l'inchiostro, senza murmuri e senza riflessi. Caterina è ormai sola e sogna:

— Ove andare adesso? A casa? No! La casa o la fossa per me é tutt'uno. Ebbene, no, nella fossa si starebbe meglio... Una piccola tomba sotto un albero... Come sarebbe bello! Il sole la riscalda, la pioggia l'innaffia... a primavera l'erbetta la ricopre.... Gli uccellini vengono a portarsi sugli alberi per cantare e farvi i loro nidi... Gli uomini mi fanno orrore... la casa mi fa orrore... non ci ritornerò. Se ci andassi li udrei parlare, li vedrei camminare... E che importa di tutto questo? Abbuia... Si ricomincia a cantare... Cosa si canta? Io non posso distinguere... Se morissi ora! Ma che cosa si canta? È un peccato darsi la morte, dicono... Non si pregherebbe per me? Quelli che mi amano pregheranno... Ai morti mettono le mani in croce... li adagiano nella bara. Si, così, me ne rammento... Se mi trovano mi costringeranno a tornare a casa... Ah! presto, presto! (s'avvicina alla riva) Amico mio, gioia mia, addio!„ E quando vengono a dire a Tikone che la moglie si è gettata nel Volga, e ch'egli lo rivede il piccolo corpo di colei ch'egli non seppe comprendere, dalla sua anima, finalmente illuminata, prorompe l'imprecazione verso la madre impassibile — Siete voi che l'avete perduta! Voi! voi! E s'abbandona sul cadavere, come lo sciagurato Re Lear sul corpo di Cordelia.

Con questa chiusa che per grandiosità e piena d'affetti può dirsi non indegna del grande inglese, ha termine questo dramma di Ostrowki, che niuna compagnia italiana ha tuttora il buonsenso di recare sulla scena.

Due cose vi invito ad osservare. La prima si è il carattere della protagonista. Niente in lei di teatrale, di artifizioso, di letterario. Il linguaggio ch'essa parla è quello dell'anima.

Notate, in secondo luogo, come il naturalismo di questo dramma si tinga di simbolismo e di idealismo fino ad annunciare, in certi luoghi, le più ardite concezioni del Maeterlinck e dell'Andreief. Il *ruolo* direi quasi profetico de *la signora*, quel certo linguaggio oscuro e quasi sotterraneo che commenta interiormente il discorso esteriore, quel senso di fata-

lità diffuso, pel quale uomini e cose sembrano cospirare ad un unico intento, contribuiscono a fare de *L'uragano* un dramma tipo. Non mancano, naturalmente i difetti. E precipuo tra essi quella certa aria di ingenuità fanciullesca che tradisce un'arte teatrale non bene sviluppata e che è singolarmente in contrasto con la maturità del romanzo ad essa contemporaneo. Codesta manchevolezza la ritroviamo più accentuata nella rimanente opera dell'Oskowski, il quale, non contento di aver impresso tanto moto al teatro d'osservazione e d'analisi volle tentare anche il dramma storico ed il fantastico.

Nel genere storico egli era stato preceduto dal *Homjakov (Termak, Falso Dmitri)* dell'Aksakov (*La Russa liberata*), dal Samarin *(Il pretendente Luba)* dal *Lazcenikov (Guardia del corpo)* e dal Mey, superiore a tutti con la *Zariza* e la *Pskovita*.

Migliore fra i lavori di Ostrowsky è, a giudizio del Ciampoli, *Vasilisa Malentjeva* (1868), ove l'elemento psicologico predomina sull'elemento storico: dramma spaventevole nel quale l'ambiziosa vedova Vasilisa, diventa amante d'Ivan il Terribile, e volendo poi diventar Zarina, persuade il suo drudo ad avvelenare la moglie di Ivan; ma in sogno rivela la tresca e il delitto, si che il Terribile ne trae vendetta adeguata.

* * *

Il dramma storico ha avuto in Russia altri degni cultori. Celebratissimo fra tutti il conte Alessio Tolstoi (1827-75) da non confondere con l'omonimo autore di *Guerra e pace*, che nella trilogia “ *La morte d'Ivan il terribile, — Lo tzar Fedoro* — e — *Lo tzar Boris* „ riprendendo l'episodio storico così famigliare al teatro russo, ne ha dato la trattazione senza dubbio più poderosa.

D. Averkijef lascia *I tempi d'altra volta a Kascira, Vassili il cieco. Il principe Scemiaka, Il voivoda di Tragir*, nei quali, cammina sulle orme di Ostrowski e di Meij. Maikov ha scritto *Tre morti* e *Due mondi*. N. Kostomarov il *Cremutius Cordus*, Burenis la *Medea* e la *Messalina*; ma la loro arte si è stancata inutilmente in tentativi vani. Dello Spazinskij é nota

Maliaida., tragedia storica raccapricciante, ma in cui vibra l'anima primitiva dei figli della steppa.

Dalla opera di Ostrowsky si origina una corrente negativa che si esplica nel teatro di analìsi e da molta importanza alle questioni estetiche. In questa corrente si può distinguere una tendenza strettamente naturalista ed una più decisamente pessimista o nichilista. Nella prima rientrano tra altri il Potjekin, il Boborikine, il Pisemski e Leone Tolstoi. Capiscuola della seconda sono il Cekoff e il Gorki.

Il *Potjekin* (1) nella sua complessa opera ha tentato senza grande fortuna il dramma popolare, con maggior successo argomenti sociali o psicologici, quali l'ipocrisia delle relazioni familiari. Insieme allo *Spazinskij* (2) ed al *Solovjet* (3) egli ha radicato in Russia più gagliardamente la commedia ed il dramma psicologico con riuscite analisi, che hanno tuttavia il difetto di voler trasportare nulle scene l'esagerato realismo del romanzo. Quando i Russi voglion mettere sul teatro quelli che si chiamano *pezzi di realtà*, l'azione slegata. scucita, incoerente, che in certi romanzi è ritenuta come un pregio, costituisce noia e stanchezza.

Sopra questi scrittori, in fondo, mediocri, due emergono per talento drammatico: il *Pisemski*. e specialmenie il *Tolstoi*.

Pisemski occupa uno dei primi posti fra i romanzieri che hanno seguito le orme di Dostojewski.

Nel teatro egli passa pel continuatore più diretto d'Ostrowski. I suoi drammi *Il veterano*. *Baal*, *Min*. *l'Ipocondriaco*. contengono pregi di concezione e di forma: il suo *Amaro destino* ha servito in parte di modello a *La potenza delle tenebre*. la quale rappresenta in realtà il maggior sforzo compiuto nel teatro dall'arte realista, e divulgato rapidamente in Europa, si è dimostrato uno dei propulsori più energici della trasformazione di questo genere letterario.

---

(1) *Bene male acquistato* – *Pel denaro* – *Orpello* — *Parte staccata* — *Matrimonio di passione* – *Colperole* - *Demone del giorno* – *Nodo corsoio* – *Spiritoso armeno* – *Paladino del tempo* — *Martiri dell'amore*.

(2) Vanno ricordati dello Spazinski i famosi studi femminili: *Perdato dominio, La moglie del maggiore, Tardi fiori, Facili mezzi. Befana. Il dolore, La Strega;* arditamente svolti.

(3) *Allori* e *La rottura*

Non è il caso qui di riandare l'importanza dell'opera artistica e filosofica del grande solitario di Jasnaja Poliana. Se il moralista e il divulgatore son condannati a perire, l'alta figura dello scrittore s'erge in una gloria che non conosce confini, e che basterebbe da sola a far grande l'arte di un popolo.

L. Tolstoi

Egli, che come romanziere — scrive il Ciampoli — era parso ingegno di chimico inglese, analizzatore inesorabile, per queste medesime facoltà di critica estrema giunse a parer anima d'un buddista: dal pessimismo ascese all'ascetismo, dal nihilismo al razionalismo mistico. *La potenza delle tenebre* (1885), il suo dramma capitale, si pone nel periodo più intenso della evoluzione spirituale e mistica di Tolstoi tra *Il cero*, (77), *Leggende popolari*, *La morte d'Ivan* e *La sonata a Kreutzer* (1890) e segna fors'anco il punto culminante della sua produzione prettamente letteraria.

Questo famoso dramma testimonia ancora la condizione di scetticismo e di pessimismo in cui versava il Tolstoi prima della rivelazione che doveva solvere tutti i suoi dubbi ed additargli la via nella fede: tragedia fosca e paurosa in cui l'orrore del nulla e lo sconforto delle cose create sembra siansi dati la mano per comporre il quadro più realisticamente atroce che mente di autore avesse saputo sino ad allora concepire per le scene. Le miserabili condizioni di vita dei contadini russi, la degenerazione morale e fisica che confina con l'abbrutimento e l'incoscienza, il delitto che chiama il delitto in una interminabile sequela di brutture, la fatalità del male, infine, che si abbatte minacciosa su questa perduta gente, simile alla vendetta celeste: non giusta tuttavia nè intelligente, in quanto lascia impuniti i maggiori colpevoli per colpire i più deboli e meno astuti: tutta questa orribile tregenda che si agita nel pauroso regno delle tenebre, non ravvivata mai da un soffio d'aria pura, non rischiarata da un sol raggio di luce, vi lascia nell'anima un senso di sbigottimento ed insieme di nausea, cui contende solo il campo l'ammirazione per il creatore che seppe nel giro serrato di poche scene accogliere tanta somma di verità e di poesia.

Intorno alla fosca congiura che si agita nell'om-

bra tra *Matrena* madre di *Nikita*, ed *Annissia* moglie di *Peter* per togliere quest'ultimo dal mondo, e consentire ad Annissia di ereditarne il danaro e congiungersi all'amante Nikita, noi sentiamo alitare l'afflato di lirismo potente che ondeggia intorno ai dannati delle bolgie dantesche e che ci rende sensibili ai misfatti dei tristi eroi dostoiewskiani. L'autore vi dà l'impressione di avere scavato con un aguzzo coltello queste sue creature umane sotto la scorza, per metterne a nudo la midolla sanguinante. E codeste passioni mostrano in realtà la natura selvaggia della razza ricondotta alle sue origini, dell'uomo belva appena spalmato dalla vernice della civiltà, cui la stessa civiltà, anzi, non ha insegnato che a coprire di un utilitario manto di ipocrisia le esigenze dell'egoismo prepotente.

Ed ecco il delitto è compiuto, sciente Nikita, che ne divide il frutto con Annissia; ed ecco impendere sulla sciagurata il castigo, col disprezzo da parte del complice, il suo gozzovigliare incessante, la colpevole reazione da lui mantenuta, sotto gli occhi della moglie, con Akulina, figlia di primo letto del morto.

Il conflitto si intensifica, tragico, inesorabile: Akulina è incinta di Nikita; Matrena ed Annissia, per evitare la iattura di uno scandalo e la rottura di un matrimonio progettato per la ragazza, disegnano di disfarsi del neonato e con minacce e con pressioni, affidano a Nikita la bisogna parricida.

Costui, uomo debole e gravato dalla fatalità che lo minaccia, non sa sottrarsi al nuovo delitto. La scena che dipinge l'infanticidio, per esattezza minuziosa di passaggi psicologici e per potenza suggestiva d'orrore, assurge ad una grandezza shakespeariana. Ci avviciniamo così a gran passi verso la catastrofe. La casa risuona delle liete ed ebbre risa che accompagnano le nozze di Akulina, ma Nikita sta appartato ruminando il suo implacabile rimorso.

L'anima russa, fondamentalmente mistica ed ingenua, col suo terrore del castigo e con la coscienza della pace perduta, riappare in Nikita attraverso i tortuosi meandri del vizio e giustifica pienamente lo scoppio finale, la confessione cioè che quegli fa, spontaneamente, delle sue colpe e la sua rassegna-

zione all'inevitabile sacrificio del corpo, men grave tuttavia di quello perenne dell'anima.

Nella tecnica, nulla è da riscontrare di notevole: il Tolstoi l'ha appresa dagli scrittori naturalisti d'occidente riducendola soltanto ad una formula più nudamente sintetica.

I seguitatori del Tolstoi in Russia meritano appena una fugace menzione: il fecondo Djacenko, il fecondissimo Krylov, il Ljeskov il Nevezin, lo Steller, il Gehs, il Tarnowski, il Mascimov, non furono all'altezza dei loro modelli: migliori fra tutti restano l'Antropov con *Fuochi fatui*, Palm col *Vecchio signore*, *Il dilucidatore*, *la Peccatrice*. Il Suvorin, il brioso appendicista della *Nevoje Vremja* si è fatto notare con una commedia *Fatiama Repina*, di fattura snella e ricca di satira per la elegante società russa.

Bisogna giungere tuttavia sino a Cecoff, e a Gorki, epigoni della gloriosa schiera naturalista nel teatro e nel romanzo, per rinvenire qualche sprazzo superstite di quella luce che si va a poco a poco estinguendo.

Il loro contatto più diretto, tuttavia, con le grandi correnti del pensiero europeo, ha contribuito ad alterare in essi le caratteristiche nazionali meglio spiccate: l'arte russa, incanalandosi nel grande fiume della letteratura europea ed assimilando da essa più che ad essa non restituisse, si è dimostrata incline ad una fatale e rapida decadenza.

* * *

A. Cecoff.

Anton Cecoff (1) — scrive Domenico Ciampoli — proviene direttamente da Nicola Gogol: ha preceduto il Gorki, ch'egli supera per la fecondità ed ampiezza dell'orizzonte artistico, ed al quale è inferiore solo per l'amara angoscia e le interne po-

(1) *Anton Cecoff*, in op, cit. pag. 500 Egli è nato nel 1860 e morto nel 1904. Passò i primi anni in una cittadina della Russia meridionale, compì gli studi a Mosca, e divenne medico condotto. Cominciò a scrivere in tono ironico e mordace, poi il suo stile si fece semplice, quasi dimesso. *La steppa* o Storia di un viaggio, lo mise in luce: *I mugik* furono proclamati da Tolstoi l'opera più bella della letteratura contemporanea: Ivan Strannik, nel suo libro *La pensée russe contemporaine* asserì che nessuno degli scrittori russi odierni è più nazionale del Cekow. Nel

derose ribellioni contro la società contemporanea; ma se si avvicina al Turghenjeff per la concezione della vita morale, ha la sensibilità più viva, più fervida e forse più cosciente „.

La Russia che lo ha visto nascere è però assai lontana dai tempi di Dostoiewski: un quarto di secolo è bastato per accrescere sino all'inverisimile il disagio morale ed intellettuale della società moscovita. Da questo ambiente sempre più ammalato di melanconia e di ideale, Anton Cecoff ha succhiato quel tremendo pessimismo, quella voluttà accorata di annientamento che formano al tempo istesso la suprema grandezza e la tabe insanabile dell'arte sua. Come l'autore di *Rolla*, egli avrebbe potuto chiamarsi figlio del secolo: di quel secolo declinante del quale egli non ha saputo tuttavia vedere e cantare se non il vuoto e le tristezze, incapace com'era, per temperamento, di ammirarlo nelle sue superbe conquiste e nel suo materiale progresso.

Fratello di Nekrasov, di Plesceiev, di Nadson, i poeti russi del dolore, con essi egli divide la brevità della sorte mortale; a quarantaquattro anni la tisi, fatale a chiunque in Russia opera e si affanna, troncava una carriera che si annunciava ancora piena di promesse.

Egli lascia romanzi, novelle e commedie.

Il suo procedimento è unico sia nel romanzo sia nel teatro; la notazione intermittente e come involon-

---

teatro egli si è formato alla scuola di Ostrowski, Gogol, Pisemski, riproducendo fedelmente ed intelligentemente la vita.

I suoi lavori drammatici *Ivan* (1889) *Zio Giovanni* — *Le tre sorelle* — *Il gabbiano* (1897) *L'orto delle ciliegie*, ottenero ed ottengono in Russia grandi successi Da consultare: *W. Bozianowski* *Anton Cecof* — Petroburgo 1903 = *K. Cuikowski*. *Da C. ai nostri giorni* - Pietroburgo 1908 *A. Rastovzief* *A. C. il cantore della tristezza crepuscolare* — Petroburgo 1904 *P. Kogan* — *Saggi sulla nuova letteratura russa* — Mosca 1608 *A Wolynski* *A. C* Berlin 1905 — *Ossip Lourié*, — *La psicologie des romanciers russes du XIX siecle* — *I. Strannik* — *La pensée russe contemporaine* Paris 1903 *D. Ciampoli* *A. C* in *Saggi di letterature straniere* Lanciano 1904 — *G. A. Borgese La vita e il libro* — II Torino 1911 *Storia della letteratura russa* di *Waliszewski* e *L. Léger* citate Vedi anche le prefazioni alle commedie del C. tradotte in italiano — *F. Verdinois A. C. in Rassegna internazionale* 15 Maggio 1900 *G. Badino* in Rivista teatr. ital. 1 Marzo 1903 *N. D'Agostino*. *Il teatro artistico di Mosca* in Lettura — A. VII n. 9 — (9 Sett. 1907) — *O. Campa A. C.* in *Nuova rassegna di* letterature moderne n, 7 e 8. Luglio Agosto 1908 — *V. Grabotinski*: *Cekof e Gorki* in Nuova Ant. 1-4 — 96 — 1901.

taria di piccole impressioni, insignificanti per loro stesse, ma che acquistano valore e rilievo soltanto nel loro insieme. Per questo e non a torto gli si è attribuito l'epiteto di *divisionista* in letteratura (1); per questo le sue creature hanno di solito l'apparenza di figure sbiadite ed incoerenti, mentre non sono perciò meno fortemente pensate ed energicamente scolpite.

Singolare teatro in realtà, in cui l'autore sembra siasi particolarmente applicato ad accumulare tutte le stranezze psicologiche, le esuberanze, le illogicità che formano il patrimonio delle anomalie mentali, e che pure, ciò nonostante, si impone in modo suggestivo alla nostra sensibilità raffinata, come certe visioni ossessionanti di una fantasia malsana.

Viviamo in esso l'atmosfera rarefatta delle serre chiuse, ove orchidee mostruose occhieggiano coi loro petali simili a labbra umide, dal riso ambiguo. Il disprezzo per le vecchie forme drammatiche vi è portato alla sua ultima espressione, superata soltanto dalle bizzarrie della più recente degenerazione simbolista.

I personaggi vanno vengono chiacchierano canterellano, se ne vanno, ritornano, quasi ombre sullo schermo: in realtà, se noi osserviamo bene, non una battuta, non una interruzione stanno lì a caso: tutto cospira a produrre in noi quella impressione rara e sottile che l'autore si prefigge di destare. Se quest'arte somiglia a qualche cosa, è certo al teatro di Maurizio Maeterlinck. Tra il misticismo aristocratico dell'autore di *Pélléas* e quello umanitario di Cecoff, passa tuttavia un notevole divario. La *maniera* dello scrittore russo rappresenta pur sempre una tappa caratteristica nel processo evolutivo della forma teatrale moderna.

Il teatro dei Greci rappresentava la lotta tra gli uomini e il potere della natura raffigurato dal destino. Quello di Shakespeare e dei romantici metteva l'uomo

---

(1) *Litieratura nastroiena* (accordatrice) fu in Russia il nome della scuola da lui fondata. Come la musica da cui ha tratto la sua giustificazione essa si propone di accordar l'anima del lettore al diapason di un dato sentimento. Vi hanno aderito, fra i migliori, Valdimiro Nemirovitch, Dancenko, autore del *Valore della vita* e Alessandro Teodorof, autore di *Tronchi dicelti* e *Vecchio castello.*

di fronte alle passioni, le quali determinavano la catastrofe. Gli ultimi venuti si studiano, con intenti più penetranti, di indagare le cause intime dei moti dell'anima in rapporto col nostro temperamento e con la nostra sensibilità. È noto come pel Maeterlinck ciascuno di noi viva, parallelamente alla sua vita apparente un'altra vita celata, e percepita appena, a tratti, che è la vita dell'anima, la nostra vita vera.

Di codesta vita il Cecof si è fatto l'interprete nostalgico e persuasivo, riuscendo a legger più addentro di ogni altro nelle nostre nausee profonde, nella sconfinata nostra ansia di liberazione; riuscendo a misurare meglio di ogni altro l'angoscia dei nostri minuti inerti e lo spasimo dei nervi doloranti sotto la maschera delle umane convenzioni. Drammi intimi e celati.

Vedete, ad esempio, lo *Zio Giovanni*. Costui è un uomo che ha speso tutta la sua vita per un ideale del quale deve riconoscere ad un tratto, inattesamente, la stupidità. Ma ora è questo ideale a volgersi contro di lui e ad impedirgli di rivoltarsi. Dopo una inutile protesta, stanco, abbattuto, lo vedremo riattaccarsi alla sua catena, e riprendere per forza la missione condotta innanzi con tanto cieco amore. E Sonia, la dolce creatura che s'è pure votata ad un inutile sacrificio, consolerà il dolente con le parole della più tenace esortazione: “ Noi vivremo, zio Giovanni. Passeranno l'un dietro l'altro i lunghi giorni. Soffriremo pazientemente questa prova che c'infligge il destino. Lavoreremo insieme, come ora, sino alla vecchiaia, senza riposo, e quando arriverà la nostra ora, moriremo tranquilli e giunti nell'altra vita, racconteremo come soffrimmo, quanto abbiamo pianto, e come amara fu la nostra sorte, e Dio avrà pietà.... „

Ed ecco *Le tre sorelle*, la più poetica e forse la più tristemente accorata delle sue concezioni. Vi spira dentro, come osserva il Cappa, qualcosa di Shahesperiano e di nazionale, e certo non v'è ora donna in tutta la Russia che non si proclami un poco sorella di Olga, di Mascia e di Irene. Le pene che opprimono le tre sorelle non sono forse le stesse di cui soffre l'intera nazione? La Russia è pure il grembo fecondo che rimane sterile... Irene, Mascia, Olga, tre diversi aspetti della noia di vivere, dell'aspirazione vaga ad

un al di là inafferrabile, coll'adattamento alla volgarità dell'esistenza, dopo gli inutili tentativi di fuga. Traggono pesantemente i giorni in un centro monotono e grigio, sospirando Mosca, la grande metropoli, con una voluttà dolorosa, mentre sfilano intorno ad esse i tipi insignificanti della piccola città provinciale, e di anno in anno la giovinezza passa e sfiorisce, le illusioni cadono come petali di rosa l'una dopo l'altra.

V'ha in questa lenta morte insensibile qualche cosa di dolce e di tragico che vi afferra l'anima e vi tiene sotto il peso di un incubo. " Non solo fra due o tre cento anni, ma fra milioni d'anni la vita sarà sempre la stessa — dice un personaggio — . Essa non muta: resta ferma e segue la propria legge che non ci riguarda o che per lo meno sarà sempre imperscrutabile. Guarda gli uccelli viaggiatori, le gru, per esempio. Volano, volano, e che abbiano dei pensieri alti o meschini, voleranno sempre egualmente senza saper dove nè perchè... „

" Noi non possediamo mai la felicità — dice un'altro — la desideriamo soltanto ... " Forse noi crediamo di esistere, mentre in realtà non ci siamo. Io non so nulla: nessuno sa nulla! „ aggiunge un terzo — La fine:

Mascia: Oh, come suona la musica! Gli altri ci abbandonano: l'uno è partito per sempre... e noi restiamo a ricominciar da capo la vita.

Irene. Verrà un giorno che avremo la spiegazione di tutto e della utilità di questi dolori. Frattanto bisogna vivere, lavorare, oh, lavorare!

Olga (*abbraccia le sorelle*). La musica suona così allegramente! con tanta gaiezza! Care sorelle mie, la vita non è ancora terminata. Oh, come vorremo vivere! La musica suona così gioconda, così persuasiva! Non durerà molto che sapremo perchè viviamo, perchè soffriamo; oh, se già lo si sapesse! Se lo si sapesse! „

Lavorare! egli sintetizza così, in una parola, la conclusione al suo dolente vagabondaggio pei campi brulli della sconsolazione. Lavorare per chi, per che cosa? Per nulla: e poi morire. La morte è per noi come una madre pei suoi bambini, dirà un altro spirito profetico, il Gorki.

Così incomincia *Il gabbiano:*

Medviedenco: Perchè vestite di nero?

Mascia. Io porto il lutto per la mia esistenza. Sono infelice. (Atto primo — scena prima).

Chi è felice, del resto, qui dentro? Non Arcadina Tréplief, attrice celebre ed amante del letterato Trigorin, uomo alla moda, vanesio ed artificioso, che è stanco di lei e la sfugge. Non Costantino, figlio di Arcadina, giovane ambizioso ed invidioso della loro gloria, che si consuma invano per dimostrare a sè ed agli altri di aver anch'egli dell'ingegno.. Non Nina, una fanciulla *fin de siècle*, che pur essendo innamorata di Costantino, ronza intorno a Trigorin, allettata dalla sua fama, come farfalla intorno al lume. Non Mascia, che ama invano Costantino, ed è costretta a sposare per disperazione il maestro Medoiedesco: e nessuna delle figure taluna grottesca, taluna lunatica ed incoerente che popolano questo dramma delle stanchezze micidiali e delle vibrazioni febbricitanti.

Un giorno Costantino uccise un gabbiano che volava sul lago. Perchè l'uccise? Mah, così, senza motivo... E senza motivo, cioè perchè s'annoia, Trigorin sedurrà Nina (ricordate Ibsen e la sua *Anatra selvatica*?..)

Tutti operano, o sembrano operare quì dentro senza motivo, tutti vivono fra le più grandi speranze, compiendo soltanto delle piccole azioni, precisamente come nella realtá. Come nella realtà essi riconoscono troppo tardi quale era il cammino che avrebbero dovuto seguire. Taluno si rassegna, e tal altro come Costantino, non sapendo rassegnarsi, si uccide.

Dicono che in Trigorin il Cecoff abbia voluto rappresentare sè stesso. " Vi sono delle idee fisse — quegli esclama — come quando l'uomo pensa giorno e notte, poniamo, alla luna... E bene anch'io ho la mia luna. Giorno e notte m'opprime uno stesso pensiero: io debbo scrivere, io debbo scrivere... Io scrivo così, ininterrottamente senza fermarmi mai, come un perpetuo viaggiatore, nè posso fare altrimenti. „ E più oltre. " Io non mi sono mai andato a genio. Io non mi stimo molto come scrittore. Il peggio di tutto si è che mi trovo in uno stato di ebrezza, e spesso non comprendo ciò che scrivo... „

Anche quì, dopo aver a lungo discusso intorno

alla forma ed al metodo, Cecoff fa dire a Costantino: " Sì, giungo sempre più alla convinzione che l'importante non consiste nelle nuove o vecchie forme, ma in ciò che l'uomo scrive non preoccupandosi di nessuna forma e scrive perchè le parole gli sgorgan liberamente dall'anima. „

Ha sempre egli ed in tutte le circostanze obbedito a questo concetto? Lo strano, l'anormale, il morboso, frutti di un intellettualismo raffinato e tendenzioso non prendono talvolta il disopra alla osservazione serena ed imparziale? Non volendo preoccuparsi delle teorie, ch'egli disprezza, (1) e mirando solamente a darci una conoscenza più che esatta, palpitante, degli uomini e delle cose, non cade ancora ed involontariamente nell'arbitrio? Se i suoi eroi sognano e declamano invece di agire, se tutti sanno soltanto volere ma nessuno possiede il necessario per realizzare i propri desideri e trasformare in azioni gli ideali, ciò deve imputarsi meno alla malattia del secolo, che non alla degenerazione del suo spirito ammalato d'ideale ed al falso concetto ch'egli si è formato degli uomini della sua età.

Non neghiamo con ciò che il carattere russo sia quale lo rappresenta il Cecof, timido sino alla assenza di iniziativa, enfatico a volte, smanioso di sottigliezze e di complicazioni, orgoglioso e debole, desideroso di grandi cose e spaventato dagli ostacoli più insignificanti. In tal caso ha ragione un suo critico quando a proposito delle sue commedie scrive: " Sembra di ascoltar in esse voci lontane, disperse in quell'immenso paese che è la Russia, desiderose di luce ed oppresse dalle tenebre immense, bramose di lavoro ed attività e poltrenti fatalmente nell'ozio e nell'accidia; voci di uomini che *troppo* hanno appreso e di *troppo* poco bisognano, lamentevoli per l'insanabile nostalgia che li ambascia „. Da tutta l'opera di questo scrittore sale infatti una grande melanconia come nebbia crepuscolare della steppa, una dolorosa domanda umana che echeggia in ogni coscienza: Cto djelat? Che fare?

(1) " Egli non si occupa dei rimedi, fa solo la diagnosi, non la terapeutica dei mali sociali ed umani. Evita di pronunciarsi sulle questioni sociali perchè scettico; non è perciò un rivoluzionario militante; è un pessimista che non si ribella. »

Giustamente lo Strannik parlò del Cecof in un capitolo intitolato *L'impuissance de vivre.*

* * *

M. Gorki

Massimo Gorki (1) è l'ultimo grande campione del naturalismo russo. L'opera sua offre di già testimonianza di quel mutamento di coscienze e di gusti artistici che dovranno poi trovare nell'Andréief il loro più compiuto interprete. L'immensa fama ch'egli ha conquistato in Russia e fuori è dovuta non meno alle sue eminenti qualità di scrittore che alla importanza delle questioni sociali e morali ch'egli ha saputo agitare ed imporre. Il mondo ufficiale della Santa Russia lo conobbe come agitatore pericoloso, assai più pericoloso del nichilista che armato di bombe seminava il terrore al passaggio degli imperiali cortei. Pure, a guadagnargli questa ambita riputazione, le conseguenti persecuzioni dell'autorità ed il fiorito esiglio nell'isola incantata di Tiberio, non gli bastò che di riprodurre la vita sua stessa e quella dei suoi simili, in tutta la sua nuda verità, senza metterci del suo che un temperamento squisitamente sensibile ed un senso sordo di ribellione e di minaccia. Pochi al pari di lui possono meritare il nome di scrittori nati: l'arte e la letteratura

---

(1) Gorki (Alexei Maximovitch Pechkov) è nato a Nivni Novgorod nel 1869, da padre tintore. Sua madre, rimaritatasi, lo mise a 8 anni presso un calzolaio. Natura inquieta, il giovane Massimo cambiò più volte di mestiere e finì col diventare un vagabondo. Ma nel suo cervello fermentava il lievito del genio, a malgrado della mancanza totale di cultura. A Kazan fa vita comune con studenti e ne è tratto a scrivere la prima novella *Makai Tchoudra* 1894. I suoi primi *Racconti* (1896), gli procurano la notorietà; seguono ad essi raccolte famose come *Raskasi*. *La Steppa*. *Famiglia Orlov*, *Tomaso Gordejef* ecc.. Le sue commedie sono: *Nei bassi fondi*, *Nadine*, *Metscharié*. *I figli del Sole*. *La famiglia Betsemenoff*. *Gente in villegiatura*, ecc..

Compromesso negli avvenimenti politici del 1905, Gorki fu imprigionato e dovè all'esilio la sua salvezza. In seguito alla rivoluzione è ritornato in Russia, dove il suo atteggiamento verso il bolscevismo non è bene chiarito, dati i precedenti massimalisti dello scrittore.

Da consultare, fra altro *M. De Vogué M. G. L'oeuvre et l'homme* Paris 1905. *R Bain Nisbet.*: M. G. in Montly Rev. 5-1901 *G. Brandés*. id. in Nat. R. 45-1905 *Von Brandt* id. in Deut. Rund. 111-1902 *I. Burns*. id. in West. Rev. 160-1903 *N. de Sanctis* id in Riv. Ital. 1902. C. Contemp, Rev. 81-1902 *V. Giabotinski* id. in Nuova Ant s. 4-96-1901 *L. Gropallo* id. in Nuova Ant. s. 4-91-1901 *U. Ortensi*. id. in Empor. 16-1902 *Oucaroff-Cormani* id. in Rass. Naz. 147-1906 *G. Savitch* id. in Rev. d. Rev, 39-1901 e stessa rivista 44-1903 *M. de. Vogué*. id. in Revue du Mois. 5. p. 4-1901.

non appaiono affatto nei suoi scritti: “ Egli scrive come vede, come sente: il suo stile è azione e sensazione, immediatamente espressi (1) „

Il suo sconfinato desiderio di istruzione e di sapere andava preparando, tuttavia, la sua definitiva vocazione. Nel 1894, Korolenko, l'autore del *Musicista cieco*, divinando il suo genio, gli dette i mezzi di farsi conoscere al gran pubblico con novelle e racconti.

La raccolta *I vagabondi* lo rende celebre nei due emisferi. Il nome originario di Pechkov vien mutato nello pseudonimo di Gorki (l'amaro): un programma, una bandiera. Tutta la sua terribile e pietosa esistenza è raccontata o meglio *rivelata* in questa opera, perchè oltre la cronaca, per dir così, il fatto vario del vagabondaggio, egli personifica anche le ribellioni rimaste in fondo all'essere, le affermazioni ardite contro uno stato di cose che deve mutare. I suoi eroi sono per la massima parte in rotta con la società, epperò, come afferma il Ciampoli, il perenne squilibrio tra il concetto dell'uomo socialmente attivo e quello dell'uomo socialmente ribelle; epperò lo squilibrio della sua rappresentazione artistica, la quale ha una specie di bellezza embrionale, sebbene gagliarda: onde il romanticismo che è appunto disquilibrio e che si rivela fin nella forma di lui vigorosa e scorretta, rude e brutale, e alcune volte singolarmente dolce, tenera, mite: colorita sino alla oleografia, ricca fino allo sbalordimento.

Tutte queste virtù e tutti questi difetti noi ritroviamo ne *L'albergo dei poveri*, la sua prima opera drammatica, ch'è anche la più famosa. Che cosa è questo *Albergo dei poveri*? È un quadro ampio, documentario, indimenticabile, della vita pullulante nei bassi fondi sociali, è la pittura fosca e terribile di un ambiente di ladri, di scrocconi, di oziosi, di farabutti, che i cattivi istinti, le traversie dell'esistenza e la naturale infingardaggine hanno condotto all'ultimo gradino della umana dignità: già non più uomini fuor che nell'aspetto, e non ancora interamente bruti, rifiuto e schiuma di tutte le categorie sociali. Pure,

(1) D. Ciampoli — M. M. Gorki in op. cit.

tra questi esseri senza luce e senza coscienza, miserabili schifi in preda alla tempesta, qualche figura dolce o ingenua, timida o speranzosa, incorrotta o fidente, sembra spuntare a render ancor più tragico e ripugnante lo spettacolo: è il vecchio Lukas filosofo, Anna la moglie del magnano, che muore di tisi, la povera martoriata cognata del proprietario dell'asilo. Di intreccio sarebbe vano parlare. Tutte queste figure, individuate con occhio di lince, si staccano dall'eguale fondo grigio, si muovono, si confondono, si dileguano nella logica inesorabile del loro destino, senza che esse appaiano, collegate a verun filo o apparato d'indole artistica.

Gorki possiede il loro linguaggio, il loro dolore a volte chiuso e impenetrabile come una tomba, a volte loquace: possiede financo il loro umorismo: quello che notasi negli atti, nella voce, nell'andatura, nella faccia, nella parola della gente avvezza agli stenti. E' tetro, è gelido, è tagliente, ma è vero: di quella verità che si presente, che si intuisce, anche mal conoscendola, che fa sobbalzare per un'intima esplosione del vostro essere. E la Russia è là, con la sua folla innumerevole di reietti e di cenciosi, di caduti e di ribelli, ebrei erranti del delitto, Amleti della pezzenteria, Don Chisciotti della fame: con il suo fatalismo asiatico, con la noia greve, opprimente, che tutti annega: i ricchi nelle loro magioni sontuose, i miseri nelle solitudini paurose dell'*isba*; che suscita i pazzi e gli squilibrati, gli inerti e gli eternamente insoddisfatti, che li spinge a cambiar perennemente luogo in cerca di un benessere che mai non trovano: è la Russia insomma di Dostojewski, di Tolstoi, di Cecoff, malata di individualismo e di ideale, che nessuna riforma potrà giunger mai ad appagare e a mutare, perch'essa riposa sopra un disquilibrio fondamentale di razza e di mentalità.

Pure il Gorki e gli altri scrittori con lui non cessano di aver fede nell'avvenire che riparerà alle ingiustizie dell'ora presente, e di lanciare con il loro pessimismo una protesta contro la vita incoerente, crudele e contradditoria dell'oggi.

I figli del sole, altro noto dramma del Gorki, nella sua apparente sconnessione, contiene slanci di illusione profonda, atti sublimi di fede nei destini

della razza umana, nata dal sole, e destinata come il sole a purificarsi, liberandosi, nell'incendio, di tutte le scorie dell'istinto. La vita futura sarà incardinata sulla base della sinceritá e del lavoro.
Ancor oggi è l'odio che domina, la furia di annientamento reciproco: " Gli individui sono lontani, lontani da voi. Voi solitari, meschini, infelici... Non avete nessuna percezione degli orrori della vita? „

I figli del sole sono gli uomini di scienza, di intelligenza, di fede, che mirano a spogliarsi del misero fardello degli appetiti terreni e che una fatalità ineluttabile trascina in basso, rende vittime di quell'umanità che fu sempre ostile agli ispirati ed ai precursori: sono Protassof, chimico di gran valore e straniato dalla vita (il genio è dunque una condanna?) da cui la moglie si va distaccando per seguire altri amori, Vaghin, che non può raggiungere mai il suo ideale, Cepurnoi, che respinto dalla sola creatura ch'egli ama e che l'ama finisce con l'impiccarsi ad un albero.

La famiglia Betsemenoff, più nota sotto il nome di *Piccoli borghesi* è tuttavia la commedia in cui la nausea di vivere e lo spasimo delle illusioni irrealizzabili trovano la loro più alta e spasmodica espressione. Siamo in una casa di borghesi agiati: Betsemenoff, il padre, ed Akulina la madre, vecchi di idee ristrette, astiosi e biliosi: Tatiana, Piotr e Nil, i figli, pallidi adolescenti moderni, pieganti sotto il peso fatale della istruzione, anime precocemente sfiorite dal dubbio e ribelli: tra le due generazioni, tutta l'atroce ironia dell'incomprensione, la ostilità malcelata di concezioni opposte ed irriducibili. Errano tutti; gli uni per grettezza, per intolleranza rabbiosa, gli altri per superbia vacua, per incoerenza. La verità non é con alcuno di essi, ma ben più in alto, fuori dalla portata delle loro misere querele, cui s'associa la consueta turba di squilibrati, di alcoolizzati, di maniaci che nei drammi del Gorki sogliono ostentare l'instabilità perenne del loro spirito ammalato.

" Si recitano drammi sul tema dell'amore — esclama Piotr — e nessuno vede quelli che straziano l'animo dell'uomo sospeso fra il *volere e il potere*... La vita... La mia vita... Di che son costituite queste parole? „ È sempre il medesimo problema, che codesti

scrittori, non si stancano mai di proporre e che non si curano menomamente di risolvere.

E poi esiste per essi un problema della vita? Demagoghi che proclamano il loro odio contro la società ed il diritto al libero sviluppo individuale, che tacciano la verità antica di troppo piccola per essi, come i vestitini da ragazzo che non possono più portare, e si indugiano, ad un tratto a piangere la morte della fede (sono nata senza fede — piange Tatiana — ed ho troppo presto imparato a ragionare); individui che vogliono vivere la loro esistenza tutta intera e finiscono col suicidarsi per non trovare in essa una sola ragione di bene e di conforto: tutti costoro non sono tipi nè vivi nè teatrali, ma altrettanti aspetti lirici dell'instabilità perenne che è nell'anima di chi li concepì, dibattentesi invano, tra la sconsolazione e la follìa.

* * *

Dicemmo già come la tecnica di questi drammi si manifesti in un dialogo spezzettato, incoerente, immagine fotografica e non artistica della verità vissuta. In fondo, l'arte della Russia che aveva in Cecof preso contatto con una più larga umanità spirituale non fa col Gorki un notevole passo innanzi.

Il Milioukov paragona la vita sociale della Russia ad un fiume il cui letto sia ostruito da un ostacolo insuperabile: di quì stagnazione, sterilità e corruzione.

Si è data colpa di ciò al regime politico, agli ostacoli frapposti dalla censura allo svilupparsi degli ingegni, la realtà si è che i tempi d'oro della letteratura russa sono ormai tramontati da un pezzo e che la decadenza è incominciata: decadenza ancor splendida quando essa può mettere in campo scrittori quali l'Andreief, ma non per questo meno viva e sentita.

L. Andreief.

Per unità di trattazione ci occuperemo quì anche di *Leonida Andreief*, sebbene la natura della sua opera lo avvicini piuttosto alla scuola neo-romantica e simbolica.

Egli è nato nel 1871 ad Ariel, patria di Turghienief.

ed ha principiato a scrivere intorno al 1898. I suoi studi l'avevano avviato alla carriera forense, ma la sua vocazione ne lo distoglieva. Entrato nel giornalismo, ebbe la singolar ventura di attrarre con qualche sua novella l'attenzione di Massimo Gorki, allora all'apice della sua gloria. Le maggiori riviste gli furono aperte ed i suoi racconti *Silenzio* (1900) *C'era una volta*, (1901) *L'abisso, Il pensiero nella nebbia* (1902), nei quali risente l'influsso di Cecof e di Maupassant consacrarono la sua fama in Russia e fuori.

Vennero poi la guerra contro il Giappone ed i moti rivoluzionari a indirizzarlo sulla sua vera via. Con il *Riso Rosso*, poema in cui si canta l'orrore bellico e si glorificano le forze rinascenti del popolo, con la novella *Il governatore*, Andreief balza armato nel campo delle competizioni sociali, portandovi tutta la passione del suo temperamento ardente.

Sono ormai lungi i tempi in cui l'officio dell'artista compendiavasi nel fare della nuda verità quadro ed ammonimento : l'epoca nuova esige una interpretazione singola, o per dir meglio una ricostruzione della vita, una partecipazione più attiva a tutte le lotte che in essa si combattono.

Leonida Andreief avrebbe creduto di mancare al suo dovere di scrittore d'avanguardia se non si fosse abbandonato a tale corrente e non l'avesse portata alle sue estreme conseguenze. La sua opera drammatica, al pari di quella puramente descrittiva, risente della sua consuetudine spirituale col Maeterlinck, con Ibsen, con D'Annunzio, con Poë, con G. B. Shaw, con tutti i campioni più significativi del movimento estetico e filosofico del tempo. Dall'amalgama di questi influssi, l'Andreief riesce tuttavia a sviluppare una sua fisionomia propria, che ben poco ha, è vero, di russo, ma che è purtuttavia inconfondibile con quella di qualunque altro fra i suoi iniziatori. I due suoi primi drammi, *Verso le stelle* (1905) e *Ignis sanat* (1906) contengono in forma trascendentale una apologia personale, che si risolve poi in critica della rivoluzione, fatte da una mente acuta, da un'anima che il mistero dell'esistenza profondamente travaglia.

Il Poë — scrive O. Campa — si era compiaciuto nel fantastico esteriore e d'apparato, per mezzo di ingenue e grossolane immaginazioni. Andreief si adoprerà a

sprigionarlo dall'anima stessa dell'uomo, ove solo s'agitano, verosimilmente, nella tragica penombra della vita spirituale, tutti i fantasmi splendidi e orrendi di questa nostra misteriosa esistenza. Attirarci quindi nella solitudine desolata del nostro io ove non sono che interrogazioni paurose e tremendi problemi: spogliare l'uomo e metterlo attonito, col sentimento acuto e doloroso della sua condizione terrestre, di fronte al proprio destino, questo ha ricercato costantemente l'Andreief, più filosofo forse che poeta, più pensatore che artista.

E tale egli si presenta difatti ne *La vita dell'uomo*, la più poderosa ed espressiva fra le sue creazioni sceniche; lavoro di una originalità e di una bizzarria che mette spavento a chi la consideri alla stregua della normale concezione che abbiamo del teatro.

È una rappresentazione in cinque quadri ed un prologo che richiama alla memoria alcuni sacri misteri dell'alto medioevo, tutti oscurati da simboli e pervasi dallo strano fascino dell'orrore e della morte. Si dice che l'Andreief abbia tratto l'ispirazione di questo singolare componimento, che rappresenta i momenti più significativi della esistenza umana, da una stampa assai comune in tutti i paesi, ove sono raffigurate, con iconografia ingenua, le varie età dell'uomo. *Qualcuno* in grigio, nominato *Egli*, parla così di esso nel prologo: " Venuto dalla notte, ritornerà nella notte, sparendo senza tracce nell'infinità dei tempi, non pensato, nè sentito, nè conosciuto da alcuno. Eccolo, egli nasce, partorito con dolore, fra gli ironici commenti di vecchie avvolte in istrani veli, la gioia rumorosa del padre, e le malignità dei parenti: diviene giovane e soffre con la sua compagna tutti i tormenti della fame e le punture dell'avversità, ma egli le supera con la franca ed inconscia baldanza della sua anima adoléscente.

Lo ritroviamo in una festa da ballo arrivato al sommo della parabola: uomo maturo e ricco, invidiato ed ammirato, incedere sovrano tra il coro dei vili e degli invidi, e poi provato dalla rovina e dalla morte del suo unico figlio, vecchio e macilento, ombra di sè stesso, fino all'istante fatale della morte che lo coglie in una taverna di beoni, ove beone egli stesso cerca l'oblìo. „ Rare volte la scena assistè a fi-

gurazione più di questa sintetica e potente: ove la verità sia trascesa per confondersi a quel mondo oscuro che dorme nel fondo della nostra coscienza, e lo stile si elevi dal reale al fantastico, al simbolico, all'ideale, senza sforzo apparente.

È il ghigno disperato di un misticismo senza Dio, che udremo riecheggiare in tutti gli altri drammi di questo talento singolare: in *Sua Maestà la fame*, poderosa per quanto inorganica evocazione delle miserie materiali e morali che affliggono la razza umana, e in *Anatema*, novella interpretazione dell'eterno mito di Satana.

Egli ha anche scritto una commedia *I giorni di nostra vita*, poetica ricostruzione di costumi studenteschi ed un dramma borghese *Anfissa*, rappresentato anche da noi, dove un mondo di allucinati e di anime delinquenti ci offre il quadro più tragico ed insieme più fedele della famiglia russa di ceto elevato, amalgama singolare di turpitudini e di aspirazioni ineffabili, di costruzioni mistiche e di instabilità nevropatiche, di istinti barbarici e di degenerazioni decadenti.

La figura della protagonista, creatura sottile e perversa, vive di riflesso, come tutti i personaggi dell'Andreief: la sua personalità risulta a noi attraverso l'effetto che ne subiscono coloro che la circondano.

L'ultimo dramma dell'Andreief: *Re, Legge, Libertà*, rientra ancora in quella singolare forma di teatro simbolico-plastica, che potrebbe anche, in un certo senso, meritar il nome di *féerie*, e ch'egli deriva indubbiamente dal Maeterlinck. L'insistenza in osservazioni apparentemente banali, ma atte a sintetizzare stati d'anima singolari, la tendenza a creare con minimi mezzi stati suggestivi particolari, rivelano nello scrittore un geniale temperamento di ideologo in continua effervescenza ed uno spirito materiato di poesia. Sotto il pretesto di esaltare l'eroismo dello sventurato popolo belga, vittima della più mostruosa sopraffazione, egli inscena il dramma ideale di tutte le nazioni e di tutti gli uomini, vittime di un oscuro destino, egli concepisce una vasta trama immaginaria nella quale si fondono i più angosciosi problemi e le più assillanti cogitazioni dell'epoca testè trascorsa.

sorpresa come da un immane cataclisma dal fantasma sanguinoso della guerra e della strage.

Abbiamo noi il diritto di compiere quella cosa esteticamente ripugnante che si chiama l'omicidio?

Il terrore cieco che ci ispira la morte è veramente giustificato? Abbiamo noi il dovere di tutto sacrificare alla patria?

I vari quadri si rappresentano per la massima parte nella villa del grande scrittore Emilio Grélier.

Meglio che quadri, essi sono macchie di colore profondo, chiazze di vita psichica intensa, gettate apparentemente alla rinfusa come in certe tele dell'Anglada.

Intorno al poeta sono la moglie Jeanne, sublime figura di donna incarnante la pietà e il sacrifizio, il figlio Maurizio, giovinetto ardente: il conte di Clermont, un personaggio sconosciuto, nel quale non si dura fatica ad indovinare il re medesimo, il suo ministro Lagarde, un giardiniere, altre figure secondarie, simboliche tutte, tanti microfoni al contatto di onde provenienti da un al di là pauroso ed inconoscibile.

L'approssimarsi dell'orda brutale e dilaniatrice, ci è fatta sentire, meglio che descritta, con mezzi che sfuggono alla ordinaría pittura della realtà: Il dramma esteriore è quà sostituito da un dramma interiore più atroce ed angoscioso: la morte del primo figlio di Grélier, il ferimento di lui stesso e di Maurizio, la follìa di Jeanne, sono altrettanti episodi, in apparenza insignificanti, di un travaglio intimo che non riceve la sua significazione se non dalla chiusa: la rottura delle dighe, che sommergendo il Belgio ed i suoi invasori, prepara all'eroico sventurato popolo la resurrezione nella morte e nella gloria. " Il Belgio vivrà „ sono le ultime parole di Grélier diventate famose, di questa visione che par già leggenda: " Qui verrà una nuova primavera e gli alberi si copriranno di fiori: E le madri accarezzeranno i loro figli ed il sole risplenderà sulle loro piccole teste dorate. Non ci sarà più sangue. Io vedo un mondo nuovo, Jeanne... io vedo una nuova vita! „

I canoni della tecnica usuale, ricevono come si è detto, dall'opera dell'Andreieff un fiero colpo.

Se noi confrontiamo questa con la féerie fantastica

del Hauptmaun, che le è tanto simile per l'importanza data all'elemento coloristico spirituale, dobbiamo riconoscere alla prima un senso assai più vasto e lucido della profondità psichica ed una virtù di sintesi assai meglio pronunciata.

Si tratta tuttavia di tentativi ancora incerti e disordinati, cui manca la suprema disciplina organatrice, che è sola prerogativa del genio. Nella decadenza delle vecchie forme è in germe l'inizio delle nuove, cosicchè può dirsi con certezza che mentre esse chiudono un'èra ne preannunziano un'altra (1).

---

(1) L'Andreief è morto nel 1918 per effeito — dicesi di una bomba bolscevica Tra i nuovissimi, degni di nota sono il Naidenov, il Teodorov, il Frakhtenberg, il Raffalovitih, il Banatinki, imitatori di Ibsen, Maeterlinck, e Hauptmann. Il Kossorotof, morto immaturamente di etisia, or sono dieci anni, fu apprezzato, anche fra noi, poeta drammatico geniale e poderoso per il suo *Sogno d'amore*.

Una menzione merita altresì il *teatro polacco*, dotato di caratteri suoi propri, sebbene vivente di riflessi e di imprestiti dai teatri russo e tedesco. L'autore più in voga è *Giuseppe Blizinski*, morto da alcuni anni, *Stanislao Wyspianski*, ingegno prettamente locale e potentemente simbolico; *Stanislao Przybyszewski*, autore di un dramma *La neve*, che piacque anche in Italia per la sua originalità ammalata, frutto di una anarchia intellettuale esuberante. Ed ancora *E. Tchinkov*, cui si deve un forte dramma intitolato *Gli ebrei* ed *Alessandro Swietochowski*, precursore del movimento sociale polacco, classico di forma e di pensiero, imbevuto di intellettualità.

Il "naturalismo conseguente„ in Germania - Caratteri generali — La teoria: A. Holz - G. Hauptmann - Gli scrittori: Wildenbruch - L. Fulda - M. Halbe - O. E. Hartleben - O. Hirchfeld - M. Dreyer - O. Schlaf - ecc. — I viennesi: A. Schnitzler - H. Bahr ecc. — I temi — L'opera di G. Hauptmann e di E. Sudermann.

"Il vero carattere dei tedeschi è la pesantezza: essa spicca nella loro andatura, nella loro maniera di essere e di agire, nella loro lingua, nei loro discorsi, nei loro scritti, nel loro modo di capire e di pensare, ma più specialmente nel loro stile„ Queste parole, che si leggono nei *Parerga und Paralipomena* di Arturo Schopenhauer sembrano formare un ingegnoso complemento al noto giudizio, formato sul carattere del popolo tedesco, dal filosofo G. G. Hegel (1).

" I tedeschi sono distinti pel loro pensiero profondo, ma non raramente nebuloso. I tedeschi vogliono comprendere l'intima natura delle cose e il loro necessario reciproco rapporto.

Lo spirito tedesco, più che quello di qualsivoglia altra nazione, è volto sempre all'interno. I tedeschi vivono di preferenza nella interiorità del cuore e del pensiero. In simile calma vita, in siffatta romita solitudine dello spirito, prima di agire, si affannano per determinare accuratamente le massime secondo le quali agiranno. Da ciò segue che non vanno se non lentamente al fatto; e nei casi in cui è d'uopo di risolversi rapidamente restano irresoluti; onde nel giusto desiderio di far le cose bene, spesso non le realizzano affatto. In conseguenza, si può a buon diritto applicare ai tedeschi il proverbio francese: *Le meilleur tue le bien*. Tutto ciò che si deve fare dagli alemanni bisogna che venga legittimato da motivi. E poichè per tutto può trovarsi un motivo, tal legittimazione si riduce spesso a un nudo formalismo. „

Dopo i filosofi, un poeta. Enrico Heine, tedesco

(1) Filosofia dello spirito - Traduz. Novelli — pag, 65.

sospetto al pangermanismo di parata, ma lucidamente obiettivo, nel suo famoso libro *La Germania* scrive: " O poveri scrittori francesi, voi dovete convenire che i vostri romanzi e le vostre storie di spettri non sono punto appropriati ad un paese dove gli spettri o non possono esistere, o esistendo si comporterebbero tanto socievolmente quanto gli uomini viventi. Voi mi sembrate dei ragazzi che pongono in viso le maschere per farsi paura l'un l'altro.

Saranno maschere gravi e terribili, ma attraverso i fori degli occhi lasciano sempre scorgere le allegre pupille infantili.

Noi tedeschi invece mettiamo talvolta le maschere più allegre e gioviali, ma lasciamo trasparire dagli occhi la morte paurosa. „

Ed ecco Federico Nietzche: " Lo spirito tedesco è una indigestione. Esso non viene a concludere.

I tedeschi sono incapaci di concepire il sublime.

Lo scienziato tedesco è pesante; egli manca di delicatezza sociale..: d'altronde volete vedere l'anima tedesca nella sua vera essenza? Gettate un'occhiata sul gusto tedesco, sull'arte tedesca, sui costumi della Germania e vedrete la sua indifferenza di villano verso ogni specie di gusto.

Il tedesco trascina la sua anima; trascina lungamente tutto ciò che gli capita. Digerisce male gli avvenimenti della sua vita. La profondità tedesca non è bene spesso che una digestione prolungata e penosa „.

Bastano questi esempi, a mostrare come una gran parte degli uomini veramente geniali che la Germania ha prodotto nel campo delle arti e della cultura, si sia dimostrata assai poco tenera nel giudicare la madre patria.

Noi abbiamo assistito durante l'ultimo secolo ad uno sforzo immane compiuto dalla razza tedesca per la conquista del primato in tutti i campi dello scibile. Non basta; chè essa ha preteso di rappresentarsi quale una divinità nascosta, che dopo aver creato il mondo le ha infuso spirito e vita. Già Fichte aveva dichiarato che la sola Germania possiede un genio originale e racchiude nel suo seno le nascoste ed inesauribili sorgenti della vita e della potenza spirituale. Un discepolo di Schelling, lo Stef-

fens, dopo aver fatto i conti con la civiltà orientale e greco-romana, accordava agli ultimi venuti, ai Germani, il merito di portare in sè il completamento della civiltà, sendo essi la razza più intelligente più nobile, più pura che mai abbia esistito. A questa ingenua fede Hegel ha data la più perfetta forma filosofica. Lo spirito del mondo, il *Weltgeist*, va da oriente ad occidente come il sole.

Non é il caso quì di indagare quanto di vero e di falso possa esservi in questa concezione: a noi preme di indagare il solo fenomeno letterario, e quello teatrale in ispecie.

Efraimo Lessing fu il vero fondatore della letteratura e del teatro originale tedesco. La scuola romantica fa la sua prima solenne affermazione nel mondo. Con essa la Germania ritornava alle sue tradizioni popolari patriottiche e religiose, con essa trionfava quell'idealismo che era sempre stato il carattere fondamentale della razza e che dopo aver debellato con Lutero il cattolicesimo, aveva trovato nella filosofia la meglio compiuta sua espressione.

Il realismo non fu dunque e non poteva essere un prodotto naturale e spontaneo in Germania. Esso è la negazione del solo periodo veramente glorioso della sua letteratura, quello di Goethe, di Schiller, di Tieck (1). La giovane scuola ha voluto essere anzitutto del suo tempo, descrivere esattamente l'ambiente in cui si muovono le aspirazioni e le idee moderne; e sta bene: ciascuno rappresenta il mondo come gli piace, ma bisogna rappresentarlo artisticamente. Ora gli scrittori moderni tedeschi, quando si sforzano di essere realisti, non fanno più dell'arte ma della fotografia: quando dalla osservazione trita e minuziosa vogliono sollevarsi in sfere più elevate, naufragano quasi sempre miseramente.

La letteratura realista ha avuto d'altronde in Germania vita più breve che altrove. Il genio alemanno, ama poco i contorni precisi, definiti, e si compiace piuttosto del misterioso, del grandioso, dell'indefinito; di qualche cosa che è al di fuori della realtà. (2).

---

(1) Cfr. E. Kraus: Romantick und naturalismus.
(2) T. Carletti *La Russia Contemporanea* — Milano, Treves, 1894.

Per concludere diremo, che anche tenuto conto della assoluta deficienza, nel teatro recentissimo di tutti i paesi, di ingegni profondamente geniali ed espressivi, l'arte drammatica naturalista in Germania non fu all'altezza della sua superba coltura, nè rivelò un solo talento pieno, singolare, caratteristico, capace di creare un indirizzo nuovo e duraturo quale l'Ibsen, o quanto meno di influire in modo sensibile sulle grandi correnti internazionali del pensiero, quale il Maeterlinck, o il Claudel.

Fatte queste brevi osservazioni in via preliminare, passiamo a gettare uno sguardo sintetico sul movimento del teatro tedesco nell'ultimo trentennio.

* * *

Il ventennio che segue alla fortunata guerra del 1870 ed alla costituzione dell'impero Germanico non rappresenta per l'arte dei tedeschi un periodo originale e fecondo. Con la orgogliosa protervia di gente assuefatta a tutto piegare sotto la loro volontà, essi potevano credere che dalle vittorie politiche commerciali e finanziarie dovesse sorgere il germe di un teatro nazionale. In realtà, quella Francia sprezzantemente da loro umiliata, continuava nel vuoto dei loro spiriti barbari e disorientati ad esercitare l'influsso della sua evoluta civiltà. Dumas, Augier e Sardou facevano quasi interamente le spese delle scene tedesche in quel tempo, più o meno destramente imitati dai pochi scrittori di teatro indigeni che godessero di qualche favore presso i loro compatrioti (1) Pao-

---

(1 Nell'elaborazione di questo capitolo abbiamo avuto presente, singolarmente, il dotto volume di *Benoist Hanappier* : *Le drame naturaliste en Allemagne* - *Paris* Alcan 1905, opera ricca di pregi, per quanto condotta con metodo troppo rigorosamente positivista.

Da consultare con frutto fra le moltissime opere di critica letteraria aventi carattere generale : *L. Berg Der Naturalismus* (München - 1892) *Schlismann: Beitrage zur Gefchichte und Kritik des Naturalismus* (*Kiel* 1908) *H. Bahr Zur Kritik der Moderne* (*Zurich* 1890) *K. Goldmann* — *Die sunden des Naturalismus* (Berlin Eckstein 1890) *H. Bahr Die Ueberwindung des Naturastlimus* (Dresden und Leipzig, 1891) - *A. Fried Der Naturalismus, seine Entstehung und Berechtigung* 1891) *Reissmann* - *Der Naturalismus in der Kunst* (1891) *A, Holz* - *Die Kunst, ihr Wesen und Gesetze* (Berlin, 1891 . *Neue Folge* (ib, 1893) - *Leo Berg* - *Der Naturastlimus* München, Possl, 1892) - *E Ziel.* - *Das*

lo Lindau, il più rinomato fra essi, l'autore di *Maria Maddalena* (1872) *Grefin Lea* (1881) e *Der Andere* (1893 è più che altro un volgarizzatore, un rimaneggiatore della commedia francese a fondo sociale, della quale egli tempera le rudezze ed aumenta il lato sentimentale in omaggio al puritanismo nazionale. I suoi confratelli dell'epoca hanno nome Kadelburg, Blumenthal, Moser, Kotzebue e Benedix, ebrei per la maggior parte, del talento grossolano e superficiale. Non mancarono in quel torno di tempo alla Germania scrittori di teatro e romanzieri di merito indiscusso quali il Wildenbruch, il Wilbrandt, Richard Voss, Paul Heyse; ma occorre soggiungere che la produzione drammatica di costoro conta piuttosto quale tentativo di richiamare il dramma alla gravità degli esempi schilleriani ed hebbeliani che non come iniziazione ad una novella forma d'arte.

Una siffatta condizione di marasma intellettuale non mancava di sollevare lagnanze e proteste.

Il più accreditato fra i critici tedeschi: Karl Frenzel, scriveva nel 1878: " Da molto tempo è dileguata l'au-

---

Prinzip der Modernen in der heutigen deutschen Dichtung (1893)- *Konsequenter realismus* (1893) - *H. Bahr - Studien zur Kritik der Moderne* (1894: - *C. G. Vollmoller. Die Sturm - und Drangperiode und der moderne deutsche Realismus* (Berlin, H Walther, 1897) - *A. R. Schlismann - Beitrage zur Geschichte und Kritik des Naturalismus* (Kiel u. Leipzig, Lipsius u. Tischer, 1903) - *Sublinscki. - Die Bilanz der moderne* Berlin, Cronbach, 1904) *G. Brandes. - Menschen und Werke* (1893, 3. ed., 1900) — Eug. Wolf. *Geschichte der deutschen Litteratur in der Gegenwart* (Leipzg, Hirzel, 1897) *Leo Berg-Der Uebermensch in der modernen Litteratur* (Munchen, A. Laugen, 1897) *H. Bahr-Renaissance* (1897) - *G. Brandes - Moderne Geister* (Frankfurt, 1897) *A. von Haustein Das jüngste Deutschland.* (Leipzig, Voigtländer, 1900). *P. Schlenther. - Wozu der Lärm, Genesis der Frein Bühne.* (Berlin, (1899) - *R. Lothar Das Wiener Burgtheater* (Leipzg, H. Seemann, 1899) - *H Bahr. - Wiener Theater* (Berlin, 1899) - *R. von Gottschall. - Zur Kritik des modernen Dramas* - 1900) *R. Lothar Das deutche drama der Gegenwart* (Múnich - 1905) di importanza capitale - *G. Norman: The energy of the German theater:* Mask. Florence 1908 - n. 2 - aprile - (Anche per il teatro più recente). *G. Manacorda: Germania filologica* (indice bibliografico) - *Farinelli - Per un Dizionario bibliografico di scrittori tedeschi* (1901) *G. A. Borgese La nuova Germania* (Treves-Milano, *G. Caprin La Germania letteraria d'oggi* (*Prato - Pagnini* 1912) *M. Muret La littérature allemande d'aujourd'hui* (Perrin Paris) *L. Basi: Max Reinhardt e il teatro di prosa a Berlino*: Lettura n. 11 nov. 1910 - *I Balance: The Berliner theater* in Mask - Florence a 1908 n. 9 - novembre - *P. Erler: La réforme scénique au théâtre des artistes de Munich* in Mercure de France a 1910 n. 303, 1 Fevrier - da consultarsi sono inoltre le storie della letteratura tedesca di *O. Lange* (1898) *Minalli* (1899) *P. Voigt* - (1912) *C. Stork - A. Chuquet* (in francese 1909), *Klage* (1906), ***A. Stern, M. Lorenz, R. M Meyer ecc.***

reola che agli occhi delle generazioni precedenti, ricingeva il teatro tedesco „ La gioventù artistica studiosa, che è sempre la prima a gettare il seme delle rivoluzioni letterarie, nel suo agitarsi incomposto, partoriva l'una dopo l'altra le più stravaganti teorie intorno a nuovi indirizzi dell'arte, riuscendo tuttavia a disgustare il pubblico dalla letteratura insipida che gli era propinata e preparando gli ardimenti del Teatro libero e di Hauptmann. Michael Georg, Conrad Karl Bleibtreu, Julius ed Heinrich Hart si distinsero particolarmente nel tener desto a mezzo di pubblicazioni, di riviste, di leghe e di clubs letterari, questa agitazione in favore di un nuovo teatro: i loro tentativi drammatici, nati, è opportuno notarlo, sotto l'influsso di Zola, dei Goncourt, di Dostojewski, testimoniano lo sforzo sincero, se non sempre felice, di raggiungere questo quadruplice scopo: l'attualità dell'argomento, la minuziosità dell'osservazione, l'applicazione dei dettami della psicologia e il realismo dell'espressione.

Ma il vero dramma moderno, restava ancora un pio desiderio. Occorreva, perchè esso avesse campo di manifestarsi, che sorgesse un teorico abbastanza ardito per porre in termini chiari i principi di una riforma, ed uno scrittore geniale che fosse in grado di applicarla, imponendola a tutti.

Queste condizioni, per una circostanza fortunata, vennero attuate contemporaneamente per opera di Arno Holz e di Gerardo Hauptmann. Arno Holz è il teorizzatore, l'inventore del realismo conseguente. Formatosi sul Taine e sullo Zola, egli va oltre costoro nelle sue conclusioni, facendo *tabula rasa* del passato. Ed ecco la formula cui dopo lunghi anni di studi egli giunge. *L'arte tende a riprodurre la natura in ragione dei mezzi di riproduzione di cui ogni volta dispone, e della abilità con la quale li adopera* (1) Arte = Natura — x + y, chiamando x tutto ciò che sfugge all'artista o ch'esso è incapace di riprodurre, ed y tutto ciò che l'artista aggiunge di suo nella creazione.

Sarebbe superfluo, all'attuale stato delle idee, dimostrare l'errore di questa definizione. L'arte, abbia-

(1) *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze* - Berlin Issleib 1891

mo avuto già occasione di affermarlo, non riproduce la natura, bensì ne crea un'altra nello spirito, valendosi di elementi presi a prestito dalla natura reale. In conclusione la formula di Holz non ci dice nulla di esatto, e per di più non può applicarsi che ad una sola forma di arte, quella realista.

La trovata del poeta di *Buch der Zeit* ha più che altro un valore storico, in quanto con la sua apparente novità ed intransigenza potè dare agli artisti tedeschi l'idea di essersi svincolati del tutto da influssi stranieri.

La fondazione in Berlino della Freie Buhne (Teatro libero) per merito di un comitato promosso da due giornalisti berlinesi: Teodoro Wolff e Massimiliano Harden, avvenuta a imitazione del *Théâtre libre* dell'Antoine, con lo scopo di far conoscere alcuni lavori che a malgrado del loro valore letterario non avevano potuto ottenere la rappresentazione nel chiuso ambito dei teatri tedeschi, doveva offrire ai giovani entusiasti della nuova formula il modo di farne una pratica applicazione alle scene.

Gli spettacoli si iniziarono con gli *Spettri* di Ibsen nel settembre 1889, già dati due anni innanzi con successo enorme e dipoi vietati dalla censura. Per secondo spettacolo fu rappresentato il dramma di un giovine oscuro: *Vor Sonnenaufgang* (*Prima del sorger del sole)* La serata fu tempestosissima. Il giorno dopo, il nome di Gerardo Hauptmann era celebre in tutta la Germania.

Questo lavoro rassomigliava assai poco a ciò che si era abituati a vedere nella scena. L'autore ci conduce in una famiglia di muratori arricchiti della Slesia. Herimhuter, il padre, è rovinato dall'uso dell'alcool. Una prima figlia Marta, erede del vizio paterno, dà al mondo figli morti. Elena, la minore, tornando dalla campagna in seno ai suoi, avverte tutto il disquilibrio morale dell'ambiente: ne approfitta Hoffmann, il marito di Marta, per tentar di sedurla. Ma la ragazza resiste, sempre più nauseata dal contagio di quell'interno soffocante. Un giovane idealista, Alfredo Loth, si prende ad amarla e le promette di sottrarla alla sua triste vita: ma venuto a conoscenza della tabe ereditaria che minaccia la disgraziata, preferisce allontanarsi da lei. Elena che vede mancarle così

l'ultimo barlume di speranza, non ha la forza di resistere allo sconforto e si uccide.

* * *

La semplicità estrema della favola, la minuziosa riproduzione dei particolari d'ambiente, il linguaggio familiare e quasi disadorno, davano agli spettatori una insueta illusione di vita vissuta. Hauptmann si era posto d'acchito, nel suo primo lavoro, sulla via che doveva rivelarlo alla considerazione del mondo.

In attesa che l'uomo del giorno scrivesse un'altra opera, il Teatro Libero dette del Tolstoi, e *La famiglia Selicke* di Holz e Schlaf, ove si rincara maggiormente sul realismo di Hauptmann. L'azione vi è ridotta al *minimum* : in una famiglia d'affittacamere di Berlino, lo studente Wendt si promette a Toni, la maggiore delle ragazze, attendendo per isposarla di aver ottenuto la sua nomina a pastore. Ma dopo lunga attesa, Linchen, la sorella minore della famiglia, viene a morire. Toni potrà meno che mai riprendere la sua libertà e deve lasciar partire solo il fidanzato, nella vaga speranza di un futuro migliore. Tutti i pregi di questa commedia non riuscivano a compensare la monotonia dell'argomento: il pubblico si annoiò e l'opera cadde. Un esito analogo toccò a *Von Gottes Gnaden* di Arthur Fitger (90), lavoro mediocre. Il nuovo parto di Hauptmann, i *Friedensfest*, ebbe un successo di stima.

Durante il 1890 passano sulla scena della Freie Buhne, Strindberg, Hartleben, Becque, Zola, Anzengruber ed Hauptmann con *Einsame menschen* (Anime solitarie), uno dei suoi capilavori. Dopo questi due anni di campagna il Teatro libero considerò esaurito il suo proposito : l'impulso era stato dato; conveniva ora lasciarlo agire. Esso riaprì pertanto i suoi battenti ad intervalli irregolari per varare qualche opera originale che non potesse vedere altrimenti la scena. E d'altronde Otto Brahm, assumendo nel 1894 la direzione del Deutches Theater, consacrava ufficialmente il diritto d'esistenza della nuova scuola letteraria, Da quell'epoca si delinea il trionfo del dramma naturalista, per quanto corto ed amareggiato da fieri

attacchi e da diserzioni funeste: tutti i teatri della Germania gli sono aperti, tutti i giovani adottano la tecnica hauptmaniana, e non pochi rappresentanti della tradizione, sentendo mutare il vento, si studiano di applicare alla carcassa decrepita della vecchia commedia la nuova vernice brillante di modernità.

Così *Wildenbruch*, l'autore preferito di sua maestà imperiale, colui che aveva cantato in versi le alte gesta della dinastia degli Hohenzollern, abbandona la storia per i conflitti sociali contemporanei; *Adolf Wilbrandt*, *Richard Voss*, *Hans Hopfen*, *P. Rosegger* fanno anch'essi alla tecnica realistà importanti concessioni. Ma il rappresentante per eccellenza di coloro che fecero un realismo truccato, ipocrita o superficiale, è *Hermann Sudermann*. (1) Egli si condusse così abilmente che il pubblico vi rimase ingannato e lui con quello. *L'onore* (Die Ehre) recitato pochi mesi dopo *Innanzi al levar del sole*, passò per una vittoria del realismo, sebbene - occorre rendergli questa giustizia - fosse stato composto fin dal 1887. Come Lindau, Sudermann procede in linea diretta da Dumas, da Sardou. Maggiormente dotato pel teatro di Hauptmann, egli avrebbe potuto sorpassare quest'ultimo, se avesse voluto praticare il realismo per sè stesso, e non come un processo occasionale, una sorgente di effetti.

Altri scrittori usarono il realismo più da uomini di teatro che non da artisti convinti: *Felix Philippi* (2) *Casar Flaychen* (3) *Edgard Hoyer* (4).

L. Fulda

Tra i convertiti autentici alla nuova scuola va citato in prima linea *Ludwig Fulda* con *Das verlorene Paradies* 1890 — *Die Sklavin* (1891) *Il figlio del Califfo* — *Il paese di cuccagna*. Dopo aver esordito con commedie di società, del genere di Blumenthal, Ludwig Fulda si dedica con tutto il suo ingegno poderoso agli argomenti del giorno. In *Die sklavin*, una giovane moglie, trattata dal grossolano marito come una serva, un bel momento si ribella, e

(1) Benoist Hanappier op. cit. p. 78
(2) Autore di *Das alte Lied* 1891)
(3) " *Toni Sturmer*, (1891) e *Martin Lehnhardt* (1894)
(4) *La famiglia Jensen* (1898)

non trovando mezzi legali per iscuotere il giogo, sul punto di suicidarsi, prende il partito di fuggire col padre di una sua amica, che amava, dapprima, come figlia. Il lavoro ha un secondo atto (quello della fuga) meraviglioso per semplicità di mezzi e colore di verità. Col *Talismano* (1893), con *I camerati* (1894) e *Iugende Freunde* (1898), Fulda fa ritorno al dramma fantastico e alla commedia da salotto. Nel secondo di questi lavori, riprendendo il tema della donna incompresa, egli volge anzi in derisione il feminismo snobistico che la scuola realista aveva messo di moda. Ciò non toglie che per il suo fine intuito drammatico, per il senso realistico del suo dialogo, L. Fulda debba essere annoverato fra i migliori campioni della *Libera scena*, della quale egli, anzi, si è fatto lo storiografo.

Tra i migliori va altresì annoverato *Ernst Rosmer*, pseudonimo di Elsa Bernstein.

Dammerung (1893) ci mostra le vicende del maestro direttore d'orchestra Ritter, che avendo condotto a Monaco la figlia Isolda, ammalata d'occhi, si prende d'amore per la giovane dottoressa Sabina, che ad essa dedica le sue cure. Isolda, temendo una diminuzione d'affetto nel padre, versa tante lacrime, che sebbene l'operazione fatta da Sabina sia ben riuscita, perde la vista. Ritter, allora prende con coraggio il suo partito e rinuncia alla felicità per dedicarsi interamente alla piccola infelice " Non sono più cieca — esclama Isolda — io vedo entro di me. E' magnifico... un pò nero soltanto... e niente affatto triste... si può vivere pure nelle tenebre... Si, figlia mia - ripete Ritter — si può vivere pure nelle tenebre...

E. Rosmer

Un'altra romanziera, *Clara Viebig*, giunge al teatro naturalista con due lavori applauditi: *Barbara Holser* (1897) e *Die Pharisaer* (1899) che mette in rilievo l'ipocrisia devota dei borghesi protestanti.

Max Halbe, il più notevole discepolo di Hauptmann, con *Freie Liebe* (1890) spezza una lancia in favore della libera unione, in virtù della teoria che il matrimonio legale uccide l'amore. Con *Eisgang* (1892), come più tardi con *Lebenswende* (1896) con *Mutter Erde* (1898) con *Die Heimatlosen* (1899) e *Hans Rosenhagen* (1901), egli affrontò il problema della crisi materiale e morale che minaccia le grandi pro-

M. Halbe

prietà fondiarie, mettendo in rilievo le particolarità di un talento personalissimo. Il problema difatti emerge dall'azione ed interessa il poeta dal solo punto di vista emotivo. *Iugend*, dello stesso autore, che ebbe 150 repliche consecutive e fece brillare per un istante il suo nome dello stesso splendore di quello di Hauptmann, porta sulle scene un tema nuovo: l'onnipotenza dell'istinto nelle nature giovani, libere da ogni convenzione sociale. Senza grossolanità voluta, Halbe ha scritto il dramma della sensualità pura e nuova, casta come la stessa natura (1)

Halbe è pessimista, *Georg Hirchfeld* lascia intravvedere al contrario un sentimento scoraggiato di rassegnazione all'inevitabile. Il suo dramma *Die Mutter* (1895) ha un secondo atto che è fra i migliori campioni del genere. *Agnes Iordan* (1898) ci offre l'esempio di una vita intera drammatizzata.

M. Dreyer

Nel 1892 inizia la sua carriera drammatica *Max Dreyer*, uno dei più importanti scrittori del nuovo periodo. *Drei* (1892), *Winterschlaf* (1895), accusano ancora l'influsso di Hauptmann. In quest'ultimo dramma una fanciulla, figlia di una guardia forestale, sogna di poter abbandonare la sua vita di reclusa con un giovane berlinese, che le è apparso quale un salvatore.

Ma il brutale fidanzato, destinatole dal padre, la viola di sorpresa, una notte. Ella sentendosi indegna di colui che dovrebbe seguire, si uccide.

Hans (1899) ha un tema analogo ad *Anime solitarie*: il celebre drammaturgo slesiano fa anche le spese di buona parte dell'opera di *Ernst Hardt*, di *Carlot Gottfrid Reuling*, per non dire d'altri (2).

Dopo *La famiglia Selicke*, Schlaf ha dato *Meister Oelze* (92) *Gertrud* (98) e *Der Bann* (La Magia) Nel primo di questi lavori è lumeggiata la sinistra potenza del rimorso: nel secondo il tema eterno della donna incompresa che abbandona il marito per seguire l'anima eletta: l'ultimo appartiene al dominio della

---

(1) Cfr. sulla personalità dell Halbe: *R. Doumic: Revue des deux mondes, tomo 12 - 15 Marzo 1901*

(2) Di Max Dreyer è notevole anche. *Presso i biondi barbari*

A. Schlaf

psicopatia sessuale. Un marito, tiene sequestrata la giovane moglie: e quanto più la tortura tanto più la trova attraente. La donna non sa sottrarsi al fascino malsano di quest'uomo crudele e giunge fino a sacrificargli il suo amore nascente per un giovane pittore. La commedia ha delicatezze e finezze che non furono comprese e rileva la tendenza accentuata del suo autore verso il mistico, il bizzarro, il nevropatico; deviazione del primitivo orientamento del dramma naturalista.

Hauptmann rimane fra tutti il più geniale e perseverante. Il suo realismo intramezzato appena da sfuggite nel campo idealista (*L'assoluzione di Hannele*; *La campana sommersa* — 1897) si fortifica con *I tessitori* (1892) *Il vetturale Henschel* (1898) *Michele Kramer* (1900) *Rosa Berndt*. Dopo di che egli volge recisamente al simbolismo nordico iniziando una seconda manie.a, ispirata più direttamente da quella analoga ibseniana. Gli esempi di commedia, da lui dati con *Il collega Crampton* e *La pelliccia di castoro*, agiscono su Georg Hirschfeld (*Pauline*) e su Arno Holz (*Sozial aristokraten*), una satira dei dilettanti del socialismo). Paolo Ernst, evoca degli ambienti singolari come caffè concerto e asili di indigenti.

O. E. Hartleben

O. E. Hartleben è indubbiamente una delle figure più notevoli di questo periodo dopo Hauptmann e Sudermann.

La sua maniera che oscilla anzi fra quella dei due capiscuola, si concreta in opere dall'azione semplice, dal dialogo spigliato, dalle quali non va disgiunto un certo sfoggio di intenti morali: In *Angele* (1891) egli predica il disprezzo della donna, ma discretamente, da persona garbata; in *Sittliche forderung* (*Esigenza morale*) e in *Befreiten* (1898) egli esercita la sua spiritosa ironia contro il borghesismo, in *Abschied vom Regiment* (*Congedo dal reggimento*) lumeggia le tragiche conseguenze di un matrimonio di danaro per un ufficiale povero. Altri lavori di carattere più complesso come *Der Fremde* (*Lo straniero*) e *Hanna Jagert* (1893), la storia di una emancipata, dimostrano in lui un sicuro possesso della tecnica ed un mirabile intuito dell'anima moderna. Hartleben è morto nel 1905, non sopravvivendo a lungo al mediocre successo

del suo ultimo lavoro *Imgrünen baum zur Nachtigall.*

* * *

L'Austria risentì essa pure il contraccolpo del dramma naturalista, per quanto attenuato. Si incontrò anzi questo, fin da principio, in un avversario sdegnoso nella persona di Hermann Bahr, critico e drammaturgo famoso.

Fra gli imitatori austriaci di Ibsen di Hauptmann e di Sudermann nessuno è dotato di fisionomia sua propria (1) *Arturo Schnitzler*, il Donnay del Danubio, autore di dialoghi e di commediole spirituali, con la commedia *Märchen* (1894) tradisce già l'influsso del realismo; *Liebelei* (1895) concilia armoniosamente le due tendenze.

Fritz ha per amante una donna maritata. Per istornarlo da costei, un amico lo mette in rapporto con una sartina: Cristina. Questa si dà corpo ed anima a Fritz, e quando costui, provocato dal marito offeso, muore in duello, ella sa far tacere il proprio risentimento di donna offesa per un nobile sentimento di pietà e di devozione. *Freiwild* (1895), dramma contro il duello, abbandona già la tecnica dei realismo. A principiare dal 1895-96 il dramma naturalista conseguente appare ovunque *uberwunden*, cioè sorpassato, ed entra in una visibile decadenza, che si manifesta con il ritorno a forme antiquate di un realismo inferiore e con la reviviscenza dell'arte idealista, cioè di pura immaginazione (2)

Dal naturalismo vanno allontanandosi eziandio Ernst Rosmer (*Tedeum, eine Gemutz Komödie*) - 1896

---

(1) Adam Müller Guttenbrunn - Max Burckhardt - Philippi Langmann (*Bartel Turaser*, - 1897 -C. Karlweis (*Das liebe ich.*) Questa infecondità relativa del naturalismo in Austria deriva principalmente da spirito di rivalità letteraria, e dalla tendenza a mantenere intatto il Wienerthum, sapore locale viennese, così prossimo allo spirito parigino ed impersonato dalla musa scettica indolente e capricciosa di Hermann Bahr. Cfr. sul teatro in Austria: *R. Lothar* op - cit. - *A Ehrard: Grillparzer et le théâtre en Autriche.*

(2) *Cfr. C. Levi: A. Schnitzler* in Nuova Ant. s. 5 146 - 1910 - *A. Tibal* id - in Revue de Paris a. 1909 - 15 juin - *G. Menasci*: id. in Emporium 22 - 1905 - *A. Henderson* - id. N. Amer Rev 196 - 1912 - *M. Maret* - id in Nouv. Rev. s. 3 - 4 - 1808 — H. B. *Samuel* id - in Fort. Rev. n. s. 87 - 1910 — *T. de Wyzewa* - id - in Rev. d. Mois - 6 p. 1 - 1911 (su *Der Junge Medardus*)

Mutter Maria 1898 *Daguy Peters*) e Ludwig Fulda *Die Kamaraden* (894) - *Iugend freunde* (1898)

Hartleben, così affine per temperamento e per istile a Sudermann, ritorna al dramma ad effetto con *Rosenmontag* (1900); Max Dreyer, dopo aver dato in *Winterschlaf* (1895) uno dei più puri campioni del naturalismo conseguente, si riaccosta alla tradizione con *In Behandlung* (1897) e *Der Probe Kandidat*, che resterà il suo maggiore successo: un professore vi è messo in presenza della alternativa: o rinunziare pubblicamente alle sue opinioni darviniste o dimettersi dalla cattedra rinunziando alla fanciulla che ama.

Dal naturalismo si allontanano altresì i drammi di *Giorgio Hirchfeld* (n. 1873), una natura di epigone. Egli ha trovato la sua via nella osservazione fine e delicata delle cose dell'amore: i suoi lavori sono l'effetto di strane e sottili consonanze. Il Lothar ha assomigliato la sua arte ad una fioritura di screziati colori nella primavera incipiente. Egli è una debole natura femminile impressionabile e prudente: la vigoria e la concentrazione drammatica non sono il suo forte. Anima musicale per eccellenza, egli esprime con parole ciò che si presenta originariamente al suo spirito come tonalità e come suono.

Nel tempo stesso gli attacchi violenti e satirici contro la scuola naturalista riprendono vigore. Max Nordau è tra i più accaniti. Gerardo Hauptmann diviene oggetto di fiere censure e di grossolane parodie. La polemica dilaga dal giornale nel libro, si fa conflitto di teorie e di tendenze.

Una specie di neoidealismo comincia a diffondersi con i drammi simbolici del vecchio Ibsen, con lo studio di Nietzche, di Baudelaire, di Verlaine, di D'Annunzio, di Swinburne, di Wagner, di Böcklin.

Per favorire la diffuzione di queste idee lo scrittore Martin Zickel e l'attore Paul Martin, fondarono a Berlino nel 1899 la *Secessionstube*. I principali rappresentanti di questo neo idealismo sono Hugo von Hoffmannsthal, Wilhem von Scholz, Franz Wedekind, Richard Dehmel. Ma già lo stesso Hauptmann, con *L'assunzione in cielo di Hannele* e con *La campana sommersa* aveva fissato le linee del nuovo orientamento.

Questi due poemi drammatici, che meglio si chia-

merebbero fiabe, per la mistura di reale e di fantastico che ne forma il substrato, sortirono in Germania esito trionfale e vi divennero popolari. Esse rispondono in singolar modo alla tendenza al maraviglioso ed al romantico che è insita in questo popolo; e venivano oltre a ciò a tempo per distrarlo dai monotoni spettacoli cui l'aveva condannato il realismo conseguente. Il martirio di una povera fanciulla seviziata che pregusta in sogno le gioie celesti, l'ibseniana aspirazione di Enrico, fonditore di campane a librarsi in alto, sul monte vergine di umano contagio, con tutto il loro corteo di personaggi irreali, di figurazioni prettamente simboliche, con la suggéstione alata di un lirismo ricco ed armonioso, se attestano nel Hauptmann il desiderio di rinnovare i fasti del *Sogno di una notte di mezza estate* e di *Peer Gynt*, mostrano altresì quanto egli, drammaticamente parlando, si scosti dai modelli.

Con questi lavori prende maggior rilievo questa arte dei sottintesi, delle sfumature, delle cose non dette, che Maeterlinck formulò pel primo nel *Tesoro degli umili* e che è destinata a dare più intensamente, più sottilmente, l'impressione del reale. " Esiste un silenzio attivo, evidente più di tutte le parole, un dialogo interiore che basta a sè stesso, ma che tuttavia si accompagna col dialogo esteriore, sia che questi due dialoghi si armonizzino, sia che si contraddicano ... Fu questo il punto di partenza per quello che Schlaf chiama il *metodo indiretto*.

Esso esisteva, in verità, allo stato embrionale in Ibsen, in Hauptmann, in Zola . Schlaf lo sviluppò, differenziandosi da Maeterlinck, in quanto egli realizza il dialogo indiretto con mezzi naturalistici. Questo metodo deriva perciò del realismo conseguente, lo sorpassa, diviene un naturalismo alla seconda potenza. Disgraziatamente Schlaf alla teoria non ha saputo congiungere l'esempio.

* * *

Se ora, dopo aver discorsa brevemente l'istoria, ci soffermiamo ad esaminare non meno brevemente le origini del movimento naturalista nel teatro in Germania, dobbiamo riconoscere che a produrre il

dramma della *Freie Bühne* hanno contribuito in egual misura tradizioni artistiche indigene ed influssi stranieri.

Lessing con *Emilia Galotti* fu il fondatore del dramma borghese tedesco. Schiller nella sua *Kabale und liebe* (1784) procede dalle medesime idee sociali rivoluzionarie che Hebbel (1) doveva innestare sul ceppo romantico. Otto Ludwig, venendo appresso a loro, annuncia un realismo più cosciente e persuasivo. Accanto al dramma borghese, la commedia popolare locale o Volksstuch, istituzione sconosciuta ai paesi latini. ha servito altresì di punto di partenza al teatro naturalista. *Ludwig Anzengruber* (1839-1889) autore di molte commedie di tal genere, merita di essere menzionato come precursore diretto del realismo, ch'egli ha intuito e realizzato per istinto. Hauptmann è venuto dipoi a riprendere l'opera sua e a trasformarla in opera di qualità superiore, In una sola cosa Anzengruber rimane insuperato : nell'umorismo : pianta rara presso i tedeschi. Più decisivo fu l'influsso straniero : Balzac, Flaubert, Zola, col romanzo e con le costruzioni teoriche da un lato ; Tolstoi, Dostojewski Strindberg e la maggior parte dei romanzieri russi e scandinavi dall'altro. (2)

Di tutti i romanzieri naturalisti, nessuno ha goduto in Germania una popolarità paragonabile a quella di Zola. Del suo teatro. così manchevole, si può dire che valse più per l'impulso da esso dato che come pratico esempio. Il contrario avvenne di Becque, che pur essendo conosciuto tardi, servì a fissare le idee di scrittori che erano legati a lui da una notevole affinità spirituale.

Il gruppo scandinavo (Ibsen, Björnson, Brandes, Jacobsen, Garborg, Strindberg) data l'affinità di sangue di lingua e di costumi, trovava ammiratori entusiasti fra i tedeschi fin dal 1880, per quando la tendenza innata in questi scrittori ad incarnare nei personaggi delle teorie, li rendesse sospetti ai naturalisti puri della prima ora. Ne è una riprova l'ostilità accanita che incontrò l'autore di *Peer Gynt*. troppo

---

(1) *Maria Magdalena* (1844) — *Julia*.
(2) *Il revisore* di Gogol — *Natalia* di Turgenief — *Raskolnikof* di Dostojewski — *Der Lei begene* di Pissemski.

altò nella sua inaccessibile torre d'avorio, per essere compreso dagli epigoni di Dumas fils o di Sardou.

Tra l' 85 e il 90 tuttavia, il colossale successo di *Spettri* e de *La fattoria Rosmer* diffonde in breve l'ammirazione del colosso norvegese.

Furono le opere del secondo periodo, quelle in cui egli applica le teorie dell'ereditarietà, della degenerazione, dell'ambiente (1), ad agire sulla Germania col loro apparente realismo: *La donna del mare, Hedda Gabbler, Il piccolo Eyolf* ed in special modo *Nora* e *Spettri*. I tedeschi videro in lui un pittore dell'orrido, sul genere di Zola, lui il più audace idealista che conti la letteratura del mondo intero. Soltanto degli artisti latini, col loro fine e duttile intuito potevano réndersi consci di questa verità: il che spiega come il grande norvegese abbia poco o nulla influito sui realisti francesi ed italiani mentre ha agito profondamente a sollevare una corrente spiritualista. Ibsen ha detto un critico - è il grande stallone venuto dal Nord, che copre la giumenta del dramma tedesco: ma i figli rassomìgliano alla madré.

Checchè se ne dica, il realismo non é in Ibsen che un mezzo, e non uno scopo: i suoi personaggi non portano la maschera della vita quotidiana che per meglio insinuarsi nella nostra coscienza.

Dopo aver veduto quali elementi abbiano concorso alla formazione intellettuale dei drammaturghi tedeschi, occorre precisare un poco più davvicino i caratteri di questo movimento.

Una istituzione si compone secondo il Benoist Hanappier di due caratteri: i temi e la tecnica.

I temi: Ve n'ha uno che vediamo predominare in tutta la produzione dell'epoca e che può dirsi veramente caratteristico della razza che lo ha prodotto. È il dramma delle anime nostalgiche. Un individuo, uomo o donna, imprigionato in un ambiente che non è o ch'egli non crede il suo, langue, soffre, si dibatte, aspira alla liberazione. Vengono subito alla vostra

(1) Il primo periodo ha carattere prevalentemente romantico: il secondo sotto apparenze realiste inizia la reazione idealistica che condurrà al misticismo simbolico del terzo periodo.

mente *Anime solitarie* di Hauptmann (1) ove il protagonista, ritenendosi un genio incompreso, mentre non é in fondo che un povero illuso, rende infelice la vita a sè ed alla sua buona e povera moglie. La venuta dalla studentessa Anna Mahr sembra costituire per lui il ritrovamento dell'anima gemella ; e quando costei per ragioni di convenienza sociale è costretta ad abbandonare la casa nella quale aveva recato tanto scompiglio, il povero dottore non trova altro scampo se non nella morte.

Qualche volta, l'anima incompresa riesce a portare effettivamente a compimento il suo progetto di liberazione: ma questo caso ha tentato pochi drammaturghi, pel motivo ch'esso è poco tragico (2). Tra la morte e l'aspirazione raggiunta c'è la via di mezzo, quella del sacrificio. A questo partito si appiglia la *Gertrude* di J. Schlaf e la *Elisabetta* de *La felicità in un cantuccio* di Sudermann.

Vi ha anche taluno fra questi prigionieri di un ambiente triste o infame, per il quale il *salvatore* arriva troppo tardi, quando essi hanno perduto financo la facoltà di ribellarsi (3) Ma per variato che possa essere, questo tema non rimane meno un *poncif* paragonabile a tanti altri dell'epoca precedente.

Un altro tema che caratterizza il movimento naturalista tedesco è il problema economico e sociale, il conflitto di casta, le trasformazioni della condizione delle masse. In questo, occorre dirlo senza ambagi, il genio dei drammaturghi tedeschi precorre nettamente la consimile tendenza nella stessa Francia, e ciò si spiega facilmente se si rifletta al periodo di immane trasformazione subita della Germania in quel torno di tempo, alla singolare predisposizione dello spirito teutonico ad una forma d'arte meditata e riflessiva ed infine al diretto orientamento fornito alle idee da uomini quali il Marx, il Lassalle, e l'Engels.

I Tessitori di Hauptmann, rimarranno in questo campo il tentativo meglio riuscito di portare sulla scena l'eco delle competizioni sociali di un'epoca e

---

(1) Imitate da *Gli uomini nuovi* di H. Bahr (1887) e da *Rosmersholm* di Ibsen

(2) *Die Sklavin* di Fulda - *I liberati* di Hartleben ecc.

(3) *Zu hause* e *Agnes Iordan* di Hirschfeld.

parliamo di eco, in quanto che, se tesi esiste in questo dramma, essa è compenetrata nella nuda esposizione delle misere condizioni materiali e morali in cui versavano i tessitori slesiani del 1844. Dal *Guglielmo Tell* di Schiller in poi è questo il primo lavoro drammatico in cui la folla esercita la funzione di protagonista, componendo uno spettacolo sinistro di orrore e di ribrezzo.

Fu detto che nel suo dramma, da innumerevoli piccoli individui, Hauptmann ricompone il tipo del popolo, l'eroe dei tessitori (1).

Ma, come osserva giustamente il De Lollis nel suo studio su questo autore, un tipo non può essere la somma di altri tipi, perchè di sua natura è integro e non mostra commessura o sutura di parti.

E passiamo al contributo che hanno fornito al teatro naturalista la medicina, la fisiologia, la psichiatria e tutte le altre scienze in genere.

Se v'era paese in cui queste dovessero prender la mano all'artista, questo era per certo la Germania.

V'ha dei temi che nell'opera dello stesso caposcuola ricorrono con una insistenza addirittura ossessionante: quello dell'alcoolico e quello del nevrastenico o degenerato.

Abbiamo esaminato *Vor sonnenaufgang*. Nel *Collega Crampton*, Hauptmann ci dipinge il lento sfacelo di un grande artista, pittore e professore all'Accademia, sotto l'influsso delle bevande alcooliche

Privato di tutti i suoi beni, scacciato dall'impiego, egli è ridotto a vivere in una bettola, ove la curiosità degli sfaccendati gli fornisce i mezzi di sussistenza, fin che una sua figliuola, incontratasi in un giovanotto ricco e di cuore, non perviene a trarlo da quell'abbominio restituendolo agli agi ed al lavoro.

Michele Kramer è il dramma delle anime fiacche, che incapaci di sostenere la lotta per la vita, si uccidono.

Arnolfo Kramer è brutto, orribilmente brutto. Il suo cuore si disfà sognando le carezze della donna, che non potrà mai avere, e ricercando invano quelle di un padre che non lo comprende, che gli apre il suo cuore soltanto quando lo scorge freddo cadavere.

---

(1) Schlenter — *G. H. la sua vita e la sua opera* — Berlin. 1898.

La cleptomania allo stato morboso ispira anche la famosa commedia: *La pelliccia di castoro.* Quì tuttavia sorridiamo sulle ruberie della madre Wolff, alla quale la sua astuzia poco comune, e la asinità presuntuosa del giudice commissario, assicurano l'impunità (1). Il comico qui è fatto di umorismo, non senza un grano di satira politica.

I temi psicologici, sono naturalmente all'ordine del giorno nel teatro naturalista. Quel *tragico quotidiano* cui Maerlinck eleva nel *Trésor des humbles* un monumento imperituro, sono stati i naturalisti a ravvisarlo per i primi nei piccoli malintesi, nelle meschine contrarietà, nelle segrete miserie morali del vivere ordinano. " Il tragico lentamente omicida d'uomini comuni che soffrono di sentirsi pei gomiti, ecco quanto ci si dà oggi in spettacolo „. Vi sono dei lavori, come *Il vetturale Henschel*, quest'uomo divorato dai rimorsi per una colpa in gran parte non sua, in cui questo senso del tragico assume uno straordinario aspetto di fatalità, una bellezza profonda e grandiosa.

Gli ambienti operai e contadineschi, godono, per reazione all'epoca precedente, le maggiori simpatie. Non mancano gli interni di artisti, letterati, scienziati, studenti; e le specializzazioni: G. Hirschfeld si è dedicato alla pittura di ambienti ebraici, Holz a quelli socialisti.

Quanto ai personaggi, tutte le condizioni sociali vi sono rappresentate: in generale, gli autori naturalisti parteggiano per le classi più umili contro il monopolio capitalistico, e quando non prendono alcun partito, la semplice esposizione delle miserie morali e materiali del popolo parla per essi.

Ciò non toglie che le dottrine opposte, dell'individualismo Nietschiano e dell'orgoglio aristocratico, abbiano ispirato opere numerose e convinte. Nello stesso Hauptmann, dopo *I tessitori* e *Prima del levar del sole*, ci imbattiamo in *Anime solitarie* e in *La campana sommersa*, dove le teorie del superuomo trovano la loro ufficiale consacrazione: il che sta

(1) In *Der rote Hahn*, madame Wolff si fa incendiaria, e muore al momento in cui sta per raccogliere i frutti del suo delitto. Ciò giustifica il titolo di tragicommedia datole dall'autore.

a dimostrare, come opportunamente nota il Benoist Hanappier, che codesti scrittori sono assai più artisti che pensatori, assai più osservatori che filosofi, e che l'eclettismo delle idee contrasta singolarmente con il rigore sistematico dello stile.

In complesso, se il dramma naturalista non ha portato dei temi assolutamente nuovi, esso è riuscito ad arricchirli ed approfondirli, in modo da renderli *attuali*, comunque a ringiovanirli, mercè l'impiego di una tecnica speciale.

* * *

E' venuto il momento di spendere su quest'ultima qualche parola. Gli sforzi del naturalismo sono stati rivolti a scegliere argomenti che si avvicinassero di più alla verità quotidiana, cioè contemporanei e locali. Quando questo non è possibile (come nel caso de *I tessitori*) supplisce il documento, il racconto di testimoni oculari: il metodo documentario si sostituisce a quello inventivo. L'osservazione deve essere naturalmente acuta ed imparziale: *riprodurre senza interpretare.* L'arte non è fine che a sè stessa: quando si mette a servizio della morale, della politica, della religione, manca al suo dovere speciale che è di allargare il nostro orizzonte e creare in noi una seconda vita emozionale (1). Siamo agli antipodi dal procedimento di Sardou e di Dumas fils, i quali partono da una idea preconcetta (2). Con ciò non si afferma che i naturalisti siano sempre riusciti ad evitare lo scoglio della *tesi*. Lo stesso Hauptmann, non la nasconde in molti dei suoi drammi. Ma v'ha una tesi *a priori* ed una *a posteriori*: quella di lui è *a posteriori*.

La cura costante dei naturalisti tedeschi fu anche rivolta alla semplificazione dell'azione che è *interiore* piuttosto che *esteriore*.

Niente più presentazione di personaggi, finali ad effetto, o colpi di scena: niente più *deus ex machina.*

---

(1) Fulda — *Freie Bühne* I.

(2) Anche Ibsen, come tecnica si ricollega a questi ultimi, ma abbiamo avuto già occasione di vedere e meglio vedremo in seguito, come egli a differenza di costoro abbia saputo per forza di genio asservire la realtà alle sue idee preconcette.

Quanto alle figure, invece di mettere in scena dei tipi più o meno astratti, essi si sforzano di comporre delle individualità intere, complete fino ai più minuziosi particolari.

L'arte classica era solita a considerare negli individui piuttosto i tratti riferentesi alla casta sociale ed alla funzione da essi esercitata: il sacerdote, il re, il nobile, il confidente e via di seguito, trascurando i tratti particolari alla persona (1). Da questa concezione dei caratteri alla concezione moderna naturalista non v'è stato — secondo quanto nota il Benoist Hanappier, — un salto brusco, ma un passaggio lento graduale. Già Diderot aveva rilevato la lacuna nel *Paradosso sull'attore comico*, aprendo la via agli autori del secolo successivo. Purtuttavia nè Augier, nè Dumas, nè Hebbel e neppure Ibsen ci presentano ancora delle individualità integrali e perfettamente concrete.

Becque in Francia, Verga in Italia, Hauptmann in Germania sono stati i primi a spogliare i caratteri di quella vernice tipica, astratta, che formava la *parte* sulla scena, a darci l'uomo infinitamente complesso, ondeggiante e diverso di cui parla Montaigne. Così compreso, il personaggio drammatico non ha più un carattere fisso ed immutabile: questi artisti hanno notato con molta finezza una grande verità; che noi abbiamo, fino ad un certo punto, un'anima particolare per ciascuno dei nostri interlocutori. Con taluno ci sentiamo timidi, con tal altro arditi, con una persona diventiamo taciturni, con altra loquaci: gli avvenimenti, al pari degli uomini, influiscono sulla nostra mentalità, fanno sorgere in noi delle facoltà ignorate, dei tratti di carattere imprevisti.

I naturalisti si sforzano oltre a ciò di darci per suggestione la impressione dell'ambiente, di creare quella atmosfera morale simpatica nella quale le parole e l'azione dei personaggi giungano a dare la risonanza perfetta.

Alcuni scrittori sono anzi giunti all'eccesso, riproducendo perfino il balbettio incoerente, la sconcordanza tra le domande e le risposte, fra premesse e conclusioni che si verificano sovente nella realtà.

---

(1) Taine. *L'ancien régime*, I, 306.

Particolare notevole: il pornografico, lo sconcio, il triviale, che hanno così larga parte nella *pièce rosse* francese, sono assai rari nel teatro tedesco. In compenso, la banalità degli argomenti, l'insistenza su certi temi, uggiosa come certi recitativi Wagneriani, quell'atmosfera grigia e opprimente che avvolge da cima a fondo anche le più vivide creazioni dell'ingegno nordico, ci avvertono che noi siamo ben lungi dalla genialità latina, da quella luce di poesia che tutto pervade, tutto suscita, nel suo incomparabile splendore.

* * *

Prima di lasciare questo argomento ci converrà, tuttavia fare un cenno meno fugace di *Gerardo Hauptmann*, il quale, come si disse, in se riassume meglio d'ogni altro i pregi e i difetti di questo movimento. (1)

G. Hauptmann

Nato nel 1862 ad Obersalsbrunn, in Slesia, da un albergatore, egli studiò dapprima agricoltura, poesia a Dresda e a Roma scultura. Reso indipendente da un cospicuo matrimonio, potè dedicarsi con ogni suo agio a quell'arte, che nel suo spirito teneva il posto più importante: la letteratura. Un poema byroniano (Prothideuloos — 1885) ed una raccolta di novelle, scritte queste ultime sotto l'influsso di Holz e Schlaf, lo iniziavano all'arte. Abbiamo avuto occasione di intrattenerci del suo primo lavoro teatrale. Hauptmann vi si rivelava per quello ch'egli è sempre rimasto di poi, ad onta di tutte le sue successive tra-

---

(1) Bibliografia. — *G. Brandes*. (Gerhart Hauptmann in *Menschen: und Werke* (Frankfurt a. M. Rütten e Loeinng 1895) — A. Bartes *G. H.* (Weimar Felber. 1897). — *Paul Schlenther, G. H. sein Lebengang und sein dichtung* (Berlin. Fischer. 1898) *A. von Haustern G. H.* (Leipzig-Voigtländer 1898). *U. C. Woerner G. H.* München-Haushalter 1897). *P. Mahn: H. un der moderne realimus.* Berlin-Neumeister 1895. *P. Besson G. H.* Paris. 1900. *H Landsberg. Los von Hauptmann* (1900) *H. Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels* (4° v. Ibsen-Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann) *C. De Lollis, G. H e l'opera sua letteraria* (Firenze Le Monnier 1899. *G. Caprin La Germania letteraria d'oggi.* (Pagnini-Pistoia 1912) M. Muret. *Lescontemporains étrangers* a. s. (Paris Fonte moing.) *A. Gimmerthal - Hinter des Maske. Sudermann und Hauptmann.* (1901). *M. G. Conrad, Von E. Zola bis G. Hauptnann* (Leipzig-Seemann 1902) oltre le opere di carattere generale.
Riviste — *R. Forster*. Nuova Antol. 1 Aprile 1898 *A. G. Borgese*. La lettura. Apr. 1913. *G. Bab. G. H.* in Soz. Mont. 1911-2. *K. Beth* id. in Pr. Jahr 143-1911. *H. Guilbeaux* — id — in Nouv. rev. s. 4 — 1 - 1912. *E. Vermeil* — id — in Rev. d. rev. 90-1911.

sformazioni: un grande osservatore dell'ambiente ed un pervicace analizzatore di anime. Nulla in lui del profondo pensatore e dell'immaginatore possente (quale errore commettono coloro che ancor oggi contrappongono il suo nome a quello di Ibsen!).

Il lato pittoresco e plastico degli oggetti; ciò che esteriormente li differenzia e li indivilidualizza: ecco quanto, a prima vista, ha il potere di fermare la sua attenzione.

Sembra anzi che la sua penetrazione sia piuttosto visiva che psicologica, e tutta la sua tecnica drammatica ne risente.

La staticità dell'azione sembra in lui esser la regola ed il progresso l'eccezione.

Inoltre quella che in gergo teatrale viene denominata situazione drammatica, e che, in fondo, col determinare le posizioni del conflitto, forma il nucleo sostanziale del dramma, rimane sempre o quasi sempre nel Hauptmann allo stato potenziale, e cioè non viene, come normalmente si usa, sviluppata con la discussione e con l'azione, bensì viene, per dir così *suggerita* alla intuizione dello spettatore dal gesto, dall'attitudine, da semplici parole smozzicate dei personaggi. Accade quindi di vedere che nei punti ove maggiormente il conflitto accennerebbe ad intensificarsi, la materia drammatica venga improvvisamente a dileguare, riassorbita quasi da coloro stessi che erano venuti elaborandola; ciò che fece dire ad un critico francese che in ogni dramma di H. lo spettatore è lanciato bruscamente nel mezzo di una situazione i cui elementi gli sfuggono.

Lo stesso Bartels, il suo biografo meglio accreditato, é obbligato a convenire che il Hauptmann conosce gli uomini, ma non conosce l'uomo; e perciò riesce raramente a costruire un carattere ben delimitato, integrale, che si imponga a noi con una forza di illusione immediata: conosce i sintomi, i fenomeni concomitanti, ma non raggiunge l'intima natura dei caratteri, non ci fa penetrare nel processo oscuro della loro coscienza.

In codesta constatazione è contenuta la critica fondamentale dell'opera hauptmaniana, imponente dal punto di vista della tecnica e del pittoresco, estremamente fragile nelle sue basi.

L'opera di Gerardo Hauptmann si suole dividere in due periodi: realista l'uno, simbolico-mistico l'altro: il primo sarebbe rappresentato da *Prima del levar del sole*. (1889) *La festa della pace*. (1889) *Anime solitarie*. (1890) *I tessitori*. (1891) *Il collega Crampton*. (1892) *La pelliccia di Castoro*. (1893) *Florian Geyer* (1895) *Il vetturale Henschel*. (1898) *Schlak e Jan*. (1900) *Michele Kramer*. (1901) *L'incendio*. (1901) *Il piccolo Enrico*. (1902) *Rosa Bernd*. (1903) il secondo da *L'assunzione in cielo di Hannele*. (1893) da *La Campana sommersa*. (1897) *La fuga di Gabriele Shilling*. (1912).

A questi riterremmo più proprio si aggiungesse un terzo periodo: l'eroico, che comprende quasi tutte le sue ultime opere e che rappresenta il definitivo orientamento del suo spirito. In fondo, tutte queste distinzioni risultano superflue in quantochè mentre da un certo punto di vista l'arte del Hauptmann è sempre eguale a sè stessa, si svolge cioè in virtù dei medesimi principi del naturalismo radicale: da un altro lato, essa testimonia l'influsso di tutte le varie tendenze estetiche che si sono conteso il campo del teatro nell'ultimo trentennio.

Si è detto che ognuno dei suoi drammi non procede da una intima suggestione poetica, ma dall'influsso diretto di uno scrittore: talora Tolstoi (*Vor sonnenaufgang*) talora Zola, talora Ibsen e poi ancora Strindberg, Björnson, Maeterlinck e D'Annunzio.

E difatti, dal punto di vista meramente formale, esiste un divario enorme di intonazione e di tecnica tra *Il collega Crampton*, ad esempio, campione del più nudo realismo e *La fuga di Gabriele Shilling*, dove gli elementi simbolici pervadono della loro luce l'intero dramma avvolgendone i contorni di quella nebbia mistica così proclive alla fantasticheria ed al sogno.

Povera e frusta favola questa di Gabriele Shilling: il solito artista sensuale fiacco e degenerato " ruinante verso il delirio o l'atassia locomotrice, che conosciamo dalle confessioni o dalle rappresentazioni dei moderni „ Posto fra la moglie Evelina, piccola borghese gretta, ed Hanna Elias, l'avventuriera intellettuale e lasciva, la pallida slava convenzionale dell'arte contemporanea, egli spera di sfuggire prima alla moglie per rifugiarsi nelle braccia dell'amante, e poscia di

sfuggire alla amante per rifugiarsi in una deserta isoletta del Baltico. dove lo chiama l'anelito selvaggio del mare e la bellezza della tempesta. Ma la donna fatale lo riprende, e con essa il languore minaccioso di cui muoiono, al pari di lui, la moglie, il medico, tutti. “ Le sue fughe sono state invano: non resta che quella dalla quale non v'è ritorno: il bagno di Eunosto misogino, ma fatto una volta per sempre. E nella notte, mentre l'attesa tempesta s'avanza pel mare, Shilling, dopo aver visto in delirio il proprio funerale, si precipita nell'elemento consolatore e purificatore. „

Così G. A. Borghese in un acuto studio su questo dramma (1).

E continua “ Ma tutta ciò non è per Hauptmann che un pretesto. Ciò che a lui importa è che mentre i pescatori ricercano il cadavere di Shilling, l'amico del morto ed una violinista sua amante s'intrattengano sullo splendore pittorico dello spettacolo. Ciò che più gli importa è quella nordica, ma pur böckliniana *isola dei morti*, con le memorie di disastri recenti, col cimitero ove i naufraghi dormono al cospetto del mare libero e sublime, con le cornacchie svolazzanti, con l'avidità del temporale ch'è in tutte le cose viventi e in tutte le creature sofferenti: gli importa il chiuso lirismo dell'artista ormai spezzato e impotente che invoca la bella tempesta e siede sul muro del bianco, sabbioso, silente cimitero marino. E cura con passione i particolari visivi, auditivi, quasi anche olfattivi di questa funebre visione... l'immateriale levità di queste figure randagie, venute non si sa donde nè con quale animo nè per quale meta, avvolte di nebbie appena iridescenti, ombre vane fuor che nell'aspetto, ma pur descritte con così snervante minuzia che il dramma è scritto in cinque lingue... „

Mi sono intrattenuto più a lungo intorno a questo recente dramma del Hauptmann, perchè dalle parole riferite scaturisce come meglio non potrebbe la identità fondamentale dello spirito di lui, sia ch'esso si indugi nella pittura spietata di ambienti di alcoolici, come in *Crampton*, sia che analizzi la vita intima domestica come nel *Vetturale Henschel*, sia che im-

(1) La lettura — Gennaio 1913.

prenda a tratteggiare la insofferenza, in taluni, degli umani vincoli come in *Anime solitarie* e in *Gabriele Shilling.*

Una tale identità consiste sempre nell'attitudine fondamentale del H. a trasformare tutti gli stimoli artistici in sensazioni di natura pittorica e decorativa.

Si reca egli in Grecia nel 1907 a ricercarvi le orme di Omero, ed il nuovo spirito eroico in lui ridestatosi a contatto con i resti di una bellezza eterna, esala dopo lunga ruminazione in una azione drammatica che ricostruisce a suo modo il mito di Ulisse, che torna in Itaca sua patria, e fa giustizia con l'arco fatale dei Proci profanatori del suo talamo (*L'arco di Ulisse*).

Ma il mito e il dramma psicologico, passano anche qui in seconda linea di fronte alla vivacità della rappresentazione naturalistica. Il ritorno alla ispirazione classica è un tema che gli viene fornito dall'epoca paganeggiante, come l'epoca del socialismo gli aveva fornito quello dei *Tessitori*, e l'epoca del positivismo scientifico quello di *Crampton*. Certo, se dobbiamo giudicarne dal punto di vista oggettivo della rappresentazione artistica, la produzione del suo periodo più recente, così nebulosa ed incerta, sotto la smagliante veste poetica, non regge al confronto con quella del periodo prettamente naturalistico: e ne è prova il disfavore col quale furono accolti da più di un decennio i frutti del suo ingegno.

E' suo merito tuttavia l'aver intuito, forse prima d'ogni altro, che l'avvenire del teatro risiede, con ogni probabilità, in un equo contemperamento del realismo e del simbolismo; in un naturalismo, più sottile e più profondo, che evochi con parole strettamente prese a prestito del dialogo reale, quello che sembra appannaggio della fiaba fantastica, e ci dia al disotto delle apparenze superficiali della vita, l'intuizione di tutto il mistero, di tutto l'ignoto che sotto vi si nasconde, la sensazione che quelle che vediamo non son altro che apparenze, un velo brumoso dietro al quale si dissimula un'altra realtà; una realtà in cui esisterebbe ciò che Schlaf chiama la quarta dimensione. (1)

A mal grado del carattere plumbeo e nebuloso

---

(1) Cfr. in proposito M. C. H. Hinton — Harpers Monthly Magazine — Luglio 1904.

del suo talento. il suo ascendente sui drammaturghi del resto d'Europa è stato grandissimo.

Il teatro di idee fiorito in Francia, in Italia, in Inghilterra, meglio che dall'Ibsen, gigante solitario, ostico ai più per le sue idee, ha ricevuto impulso dall'opera grave e pensosa del suo discepolo tedesco, in cui mirabilmente si riflette l'epoca che volge, con le sue assillanti preoccupazioni morali e con la sua tormentosa ansietà di rinnovamento.

* * *

L'opera di *Ermanno Sudermann* (1) non meriterebbe forse un più largo cenno illustrativo, se essa non avesse diviso, con quella del Hauptmann, i favori del gran pubblico europeo, e se per molti ancora il nome dell'autore di “ *Casa paterna* „ non riassumesse in sè e per sè tutto il teatro tedesco contemporaneo. Occorre pertanto che un tal equivoco sia al tutto dissipato e che il “ *Sardou tedesco* „, come è piaciuto a taluno di chiamarlo, sia posto anche fra noi nella giusta sua luce.

Egli è nato nel 1857, a Matzichen, nella Prussia orientale ed ha esercitato fino all'età di trenta anni le professioni del farmacista, del precettore, indi del giornalista.

La sua produzione si inizia con *La signora Sorge*, la sua fortuna drammatica con *L'onore* (90). Per alcun tempo il suo nome brilla dello stesso splendore di Hauptmann presso il pubblico e presso la critica: ben presto, però, entrambi cominciano a veder chiaro nel suo naturalismo di parata: avviene, allora quella scissione di partiti che si è prolungata fino ai giorni nostri e per la quale, i seguaci fedeli di Hauptmann si sfiatano a fischiare in precedenza il nome di Su-

---

(1) Bibliografia. *H. Landsberg: H. Sudermann* (1900) *H. Bulthaupt* (vedi Hauptmann) *A. Gimmerthal* (vedi Hauptmann) *W. Kaverau: H. Sudermann* (Magdeburg. 1897) *H. Schoen Sudermann — C. Levi* — E. S. in *Nuova Antologia* (marzo 1907) *W. S. Lilly* id in Forn. *Rev* n. s. 72-1902 *Low Florence. B.* id in Nin. Cent. 66-1906.

Opere Fran Sorge 1887) *Il sentiero dei gatti* (1889 *L'Onore* 1890. *La fine di Sodoma* 1891. *Magda* (1892) *Schmetterlingsschlacht* (1894) *La felicità in un cantuccio* (1895) *Morituri* (96) *Fritzchen* (96) *Iohannes* (97) *Die drei Rei herfedern* 99) — *I fuochi di S, Giovanni* (1901) *Es lebe das leben Sturm geselle Sokrates — L'inno di Claudiano.*

(2) Munich — 1905.

dermann, considerando ogni buon successo del suo celebre antagonista come un torto recato al loro idolo.

L'accusa capitale che si muove al Sudermann é quella della *teatralità*. Che cosa è veramente questa teatralità? Secondo Rudolph Lothar, che nella sua opera *Das deutsche drame des gegenwart* (1) analizza con acume l'opera di lui, essa consiste nel voler dare ad un conflitto, ad un contrasto fra più persone, e ad avvenimenti, una certa piega o una conseguenza, la quale non è troppo nella linea della verisimiglianza umana, naturale, psicologica o semplicemente fisica, ma viene dettata dalla ricerca di effetti capaci di suscitare l'interesse dello spettatore. Non bisogna credere tuttavia, che il senso della teatralità si identifichi senz'altro con l'artificio volgare inteso a colpire i sensi, senza alcun riguardo alle esigenze dello spirito. Esso è, in coloro che lo esercitano con mezzi artistici, un dono innato, una maniera particolare di pensare e di esprimersi. Suderman è stato in certo modo vittima di questa sua tendenza.

Egli non è un lavoratore veloce, come i suoi nemici, sprezzandolo, lo dipingono, nè un ricercatore di *effettacci*; ma soltanto egli pensa teatralmente e non drammaticamente. Il suo temperamento è di natura — come potremmo dire? — esplodente, e mira a sfogarsi in manifestazioni strepitose. I suoi colpi di scena, egli li fabbrica con la massima buona fede e con la coscienza di fare della psicologia profonda.

Giacchè, a differenza dell'autore francese col quale egli viene così di frequente assimilato, egli ha sempre preteso di dare all'opera sua un contenuto: a volta ironico-sociale, a volta patriottico, a volta morale.

Egli ha cominciato col tema del patriottismo: i suoi primi romanzi: *Frau Sorge* e *Il sentiero dei gatti* avevano un carattere così strettamente prussiano, così riboccante di sentimenti patrio, come non avrebbe potuto desiderarlo maggiore il nazionalista più ardente.

Il trionfo de *L'onore* presso il *Berliner Theatern*, il più difficile pubblico del mondo, come lo chiamò una volta Harden, e la reazione contro il naturalismo troppo rigoroso, posero il suo nome sugli altari. E così egli, che andava innanzi con tutta l'energia e col più caldo coraggio, sbagliò la sua strada.

(1) Munich 1905.

I motivi da lui impiegati non sono né ricchi nè peregrini: sono di effetto sicuro.

Il tema del rimpatriante che entra in conflitto con la patria (o con la casa d'origine, che è la stessa cosa); la riabilitazione mercè l'adempimento fedele del dovere; il non pentirsi mai di nulla: di qui non si esce o quasi. Due mondi, due condizioni di vita, due mentalità inconciliabili che si erigono l'una di contro all'altra minacciose: ed è quasi sempre un debole petto umano, che per quella virtù dei contrasti cara all'autore, è destinato ad accogliere in sè il conflitto e a vederlo giganteggiare.

Così in *Patria* e ne *L'Onore*, così ne *La felicità in un cantuccio*, dove la misera Elisabetta è posta tra l'aristocratico ambiente originario in cui fiorì la sua strana natura, ed il silenzioso angolo della sua esistenza coniugale. Coloro che tornano di lontano con negli occhi un'altra visione del mondo esteriore, si chiamano in un caso il barone Röcknitz, in un altro il conte Trast, in un altro *Johannes*.

La gioventù dell'oggi e quella ideale di ieri, ecco i due termini del contrasto in “ Socrate annunciatore della tempesta „. La severa e puritana esistenza provinciale della famiglia Selke, testimone delle più austere tradizioni d'onore; e la franca spregiudicata morale di Magda che ad essa fa ritorno, reduce delle libere battaglie della vita: ecco i due mondi di *Casa Paterna*.

Con tuttociò la ricomparsa della pecorella smarrita nel tranquillo specchio delle abitudini familiari non potrebbe essere più teatrale. La vecchia tabe melodrammatica riappare nell'incontro di Magda con il consigliere Keller, colui che la sedusse, nella conseguente spiegazione tra Keller e Selke ed infine nella morte improvvisa di costui, che non risolve nulla scenicamente o risolve troppo comodamente, e che, come castigo di Dio, si risolve in una vera ingiustizia. Il vero valore di questo dramma famoso è dunque solo nel contrasto, drammaticamente umano, fra il diritto a vivere per sè stessi, reclamato da Magda, e il dovere di sacrificarsi alla compagine familiare, reclamato da suo padre. Ermanno Sudermann, con intuito che preannunzia i nuovi tempi, sembra prendere il partito di quest'ultimo: ed Ibsen è lontano.

E quale virtuosismo! Come taluni grandi esecutori di musica, sembra ch'egli inconsciamente si diletti ad accumulare sul suo cammino le difficoltà pel piacere di superarle. Anche quando egli si studia di tenersi il più possibile lontano dal combinato e dall'artificioso, questo scaturisce dal colorito stesso del dialogo, dall'espressione, come zampillo d'acqua viva.

Ecco i *Fuochi di S. Giovanni*, il suo lavoro più bello per calore di poesia arcana, per quel senso di *pathos* interiore che tutto lo pervade ed illumina; che cosa riscontriamo in esso fin dal primo esame? Un intreccio del solito tema dell'*eroe reduce in patria* e del motivo insistente *non pentirsi mai di nulla*. L'operazione cui ricorre il poeta per rimodernare i suoi vecchi spunti, è in verità, poveramente riuscita: un uomo che si trova fra due fanciulle, due sorelle; di una delle quali é stato innamorato, e l'altra ama; quest'altra nella notte prima delle nozze egli conquista, e dopo, però, sposa quella non amata.

Anche questo campione, debole, inconsistente, ammalato di corpo e di spirito, è prettamente Sudermanniano. Non si potrà però negare ad esso il carattere di verità e di bellezza che è proprio a tutte le dolci miserie della nostra carne martoriata. Un soffio di paganesimo lo agita che è la ragione d'essere del dramma; un grande incendio pagano divampante ai nostri tempi, nella notte di S. Giovanni.

In ogni dramma di Sudermann è una fiammata di poesia realistica ed umana che poi si stempera e si sommerge nella tecnica e nella abilità. Ve n'è sinanco nel disprezzato *Johannes*, pensato da lui con tragica ironia, ma naufragante in una trivialità altisonante, in una banalità con falso splendore di profondità.

Appunto quì ritroviamo quel *Conte Trast* che è una figura tipica per l'arte di Sudermann.

" Ogni figura di lui — osserva giustamente il Lothar — si riattacca ad una formula, ha soltanto una nota, personifica una parola, un pensiero, una tesi. I personaggi di lui sono astrazioni, se pure in forma realistica.

— Viva la vita! — insegna il saggio Kaffee Konig. Questa insegna prese più tardi Sudermann per titolo di un suo lavoro. Il porre in bocca di una donna

ammalata di cuore il grido di giubilo inneggiante alla vita è uno dei suoi preferiti motivi di contrasto. Ordinariamente Sudermann ama di accoppiare nei suoi personaggi la fiacchezza dello spirito con l'energia del corpo. (1) Nel corpo di Beata vive una ferrea volontà. La constatazione dell'*io*, la conoscenza di sè stesso, è il programma morale di questo autore. Egli ama i super-forti, i brutali trionfatori della vita. E ad onta di ciò, non è sempre la forza della volontà, la sana gioia di vivere ad ottener la vittoria. All'ottimismo della sua natura si mescola il pessimismo della riflessione e i toni grigi di questa riflessione pervadono quasi tutte le sue opere. Cosicchè noi assistiamo il più delle volte alla sconfitta del proprio *io*, che si converte in un rassegnato altruismo. „

Vedemmo già a proposito di *Magda* come anche Sudermann non riesca a sottrarsi alla suggestione di questo motivo del *sacrificio* che ispira la più recente produzione letteraria, e che ci viene in linea diretta dall'umanitarismo Tolstoiano.

Peccato, soltanto, che questo altruismo operi in lui talvolta come una posa di teatralità.

Occorre affermare però, per contro, che Sudermann è maestro nell'arte della esposizione: con un paio di tratti egli dipinge un uomo, in modo che voi sapete subito con chi avete a che fare. Con piccoli chiaroscuri, con sagaci particolari, egli vi evoca immediatamente innanzi agli occhi l'ambiente in cui il dramma si svolge, e vi dà il colore esatto di una situazione. Un tal procedimento ha più dell'arte romantica che non di quella realista.

Ed al romantico, all'idealista, al simbolico non poteva a meno di condurre l'indirizzo del Sudermann, come era avvenuto, d'altronde per scrittori quali l'Hauptmann, assai più di lui legati, per temperamento, al naturalismo.

I *Drei Reiherfedern* rappresentano l'espressione più caratteristica del nuovo indirizzo. Certo il dramma non va esente da pecche, e gli manca anche la forza di raggiungere pienamente lo scopo, ma niuno potrebbe disconoscere che in esso si agita una volontà schietta, una lotta per un grande e nobile ideale, e

(1) Si pensi a Boleslas di Schranden nel *Sentiero dei gatti*, a Paolo Meyhofer in *Frau Sorge* e a Giorgio ne *I fuochi di S. Giovanni*.

che le scintille che dalla scena si comunicano alle nostre anime, sono suscitate da un poeta.

E' la storia della eterna ardente bramosia dell'uomo, che si lancia nello spazio e disconosce la felicità nel tempo stesso che la possiede. " Come il viaggiatore attraverso i mari, così va l'uomo verso la felicità „. Al pari del *Peer Gynt* di Ibsen, il protagonista va a cercare per il mondo quelle avventure e quelle sensazioni che prima aveva trascurato. Ma Peer Gynt cerca l'irraggiungibile. Il principe *Witte*, l'eroe di Sudermann cerca fin dal principio una donna; la trova, ma ignora di averla trovata, calpesta la sua fortuna e lo riconosce prima che la sua ricerca lo uccida.

E' questo un dramma — scrive il Lothar — così umanamente vero, che sarebbe del più grande effetto se il poeta non lo avesse ingarbugliato con simbolici intrighi, rivestito di magici fronzoli, ed affogato in un linguaggio misterioso ed oscuro. Witte è, come Sigrido, una personificazione de tedeschi; il sogna tore, il visionario, l'uomo dal forte braccio e dal forte pugno, che tarpa le ali alla ricerca minuziosa ed alla filosofia.

Accanto a lui sta anche una figura ideale, un Rolando in carne ed ossa, il servo fedele, il quale, come la storia dei tedeschi insegna, personificava il custode del regno e del diritto: Rolando e Bismarck si danno la mano. Ed un'altra figura ancora è notevole in questo dramma: *la dama funerea*, la vecchia morte tedesca; *madame la mort*, o forse piuttosto una forza del destino che il poeta ha inventato.

Negli ultimi lavori di Ermanno Sudermann vediamo ancor più accentuarsi questa sua tendenza al mistico e al simbolico. Egli la applica senza distinzione alle ricostruzioni fastose del mondo classico ed alla esaltazione delle tradizioni patriottiche del suo popolo.

Restiamo pur sempre nel campo storico, ch'egli tratta con la sua maniera consueta.

L'inno di Claudiano è un episodio della decadenza del mondo romano all'inizio del V. secolo, ove campeggia la ambigua e tenebrosa figura di Stilicone, fervente cristiano che ha per i pagani molta indulgenza. Ma il pregio che gli fa meritare la grazia del tedesco Sudermann è il suo proposito di avvicinarsi ai Goti per salvare il corrotto impero romano che va in rovina. Così l'autore di *Patria* termina la sua evoluzione patriottica con la glorificazione, compiuta

in stile decadente, delle origini del suo popolo, gareggiando con l'emulo Hauptmann nell'accattivarsi gli aulici favori dell'imperiale mecenate.

In complesso però, a Sudermann, si è fatto molto torto, ed egli è stato biasimato per molte cose delle quali dovrebbero venir biasimati tutti i suoi contemporanei. Egli ha scritto una opera esente al tutto da difetti: l'atto unico *Fritzchen* del ciclo descrittivo *Morituri* (rappresentato da noi col titolo di *Rose*).

* * *

Il teatro *ungherese* merita un cenno, sia pure fugace. Esso non possiede un carattere suo originale, ma vanta alcuni pochi scrittori forniti di un talento tutt'altro che disprezzabile. Da *Carlo Kisfaludy* (1788-1830) creatore della commedia di costumi nazionali, a *Gregorio Csiky* (m. 1891) creatore del dramma sociale moderno, i nomi più notevoli sono *Katona*, *Teleki*, *Madach* e *Szigligeti* (1814-1878) autore di 114 lavori di ogni genere.

Lo Csiky é l'ingegno meglio rappresentativo dell'Ungheria moderna. Si rivelò nel 1880 con *I proletari (A proletarok)*. Altri lavori importanti sono *Il matrimonio di Cecilia*, *Il Modello della moda*, *Mukanyi*, la sua migliore commedia, *Le nuore*. Egli vi dimostra maestria tecnica e cura della verità psicologica, se bene il fondo della sua ispirazione rimanga sempre la commedia francese del secondo impero.

La commedia moderna fu dipoi coltivata da *Szasz*, *de Somlo*, *Herczeg* (*La figlia del Nabab di Dolova* e *La Casa Honty*), felice osservatore della vfta di provincia, di guarnigione, della vita dei grandi proprietari rurali. Tra i più moderni merita d'essere rammentato *Ludovico Biro*, giornalista eminente, novelliere, e romanziere di grido. I suoi lavori *Villa Anna* e *Il giglio giallo* furono anche rappresentati all'estero, con successo, però, non troppo felice.

La Zarina passa per il suo dramma più fortunato.

L'Ungheria ha anche in *Arpad Berczik* il suo poeta comico e in *Antonio Varadi* e *Luigi Doizy* dei poeti drammatici non ispregevoli.

I drammi biblici del secondo sono scritti in una lingua ricca e sonora.

FINE DEL VOLUME PRIMO.